QUINCE AÑOS DE POESIA PUERTORRIQUEÑA: 1960-1975

BY

RUBEN GONZALEZ

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE COUNCIL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

1981

ACKNOWLEDGMENTS

Como es natural, quiero hacer constar mis deudas de gratitud. Quede consignado, pues, el profesor Ivan A. Schulman, quien se ha responsabilizado por la dirección de esta tesis; su confianza en mi labor y su consejo profesional son enseñanzas inapreciables. Las críticas de Norma Klahn han sido mi mejor estímulo; los diálogos con ella, una manera más inteligente de ordenar las ideas. Pocas veces conversé con Arcadio Díaz sobre mi tesis, pero ellas fueron suficientes para encaminar mis pretensiones. El ha agudizado mis vínculos con la literatura puertorriqueña. De mi amigo Juan E. Mestas recuerdo su estímulo inicial cuando empezaba esta carrera. Del mismo modo, debo nombrar al profesor Pedro Lastra; su amistad y sus conversaciones llenas de sabiduría han sido muy valiosas en mi aprendizaje. A mi familia en Puerto Rico agradezco su apoyo moral y sus diligencias eficaces cuando necesité algún material que relumbraba sólo en Río Piedras.

TABLE OF CONTENTS

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate Council
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

QUINCE AÑOS DE POESIA PUERTORRIQUEÑA: 1960-1975

BY

RUBEN GONZALEZ

August, 1981

Chairman: Ivan A. Schulman
Major Department: Romance Languages and Literatures

The poetry written in Puerto Rico from 1960 to 1975 marks a new epoch of literary production in the country. This poetry, in its initial moment, constitutes a break with the metaphysical and abstract poetry immediately preceding it known as "poesía transcendentalista." The new poets especially criticized this poetry for its lack of social commitment and sought to redefine the role of poetry in Puerto Rican literature and culture. It is the purpose of this study to analyze that poetry and its esthetic and theoretic implications for the poetry that followed.

The 1960-1975 generation's production varies constantly in theme and structure. A close reading of the literary magazines of the period makes this diversity especially visible. The young poets associated with Guajana, the first of the literary magazines to appear (1962), display

a militant attitude, preferring a committed poetry which will serve as vehicle of social transformation. The poets of Ventana, (first published in 1972), stress the esthetic importance of the poem whether it be a response to a particular political ideology or a more personal vision of the world. The study of the poetry of individual poets such as Edwin Reyes and Iván Silén reveals a much desired dialogue with Puerto Rico's literary past, with the poetry of Luis Lloréns Torres and Luis Palés Matos. The works of Antonio Cabán Vale, whose poems are set to music, open a new alternative, a means by which literature expands its medium and reaches a wider public. In all the poetry of this period, however, a unifying element is apparent: this poetry seeks to define and reinforce a specific literary tradition and culture, thus promoting a renewed sense of national identity.

Puerto Rico's poetry does not exist as an entity separate from its Latin American counterparts, and consequently cannot be studied in isolation. For this reason this study takes into consideration its participation in a much broader poetic process; that of Latin American poetic movements and traditions.

INTRODUCCION

El propósito del presente estudio obedece a una lectura rigurosa de la poesía puertorriqueña escrita durante la década del '60 y los primeros años del '70. En este período una nueva agitación poética cobra validez cultural. Se quiere crear una poesía con perfiles más propios, donde pueda ser reconocida una tradición. Esta escritura se concibe como una renovación frente al pasado más inmediato y su apertura involucra tanto una actitud de compromiso colectivo como un radicalismo verbal que manifiesta la voluntad más personal, la opción estética significante.

En algunos casos la definición más precisa es reconocible en un pensamiento estético que vincula a problemas históricos concretos. Las aportaciones de los jóvenes poetas reunidos bajo la revista Guajana, por ejemplo, llevan afirmativamente una definición militante, de carácter social. Su empeño nace de la valoración de un presente que, según ellos, debería ser reinterpretado desde un ejercicio verbal crítico que realmente exprese su circunstancia y que presente una alternativa ideológica cuyo imperativo sea, sin falsedades, el bien cierto, espiritual y material, en la comunión social. He ahí, desde esta perspectiva, una valoración que conformaría

un matiz de nuestro carácter nacional y cultural.

La exigencia expresiva varía de acuerdo con los grupos, por lo regular constituidos en torno a una revista, o varía de acuerdo con las personalidades. Hay aventuras que muestran la opción de una experiencia más personal, otras la posesión de un lenguaje que en su mismo dominio asumen otros modos de crítica que también suponen, sin las evidencias conocidas, un interés social.

Son experiencias críticas, de presencia autónoma válida, y con una actitud renovadora que relaciona nuestra poesía con la de otros países latinoamericanos en el mismo tiempo. Por ello ha sido factible hablar de un diálogo y de una tradición latinoamericana cuyo movimiento es incorporador o sincrético.

En su insularidad, también la unen los caracteres mencionados; pero ha sido la insistencia en los problemas de carácter cultural, en la cultura misma como trabajo en proceso uno de los temas más recorridos.

Ligado al fervor cultural hemos creído ver repetidas veces el afán por buscar y definir los valores nacionales que le den un sentido de identidad al país. Este aspecto es central en la poesía de estos años y su definición final o solución queda como un destino aun no resuelto.

Con la poesía estudiada se muestran los aspectos mencionados y se obtiene, a la vez, una buena representación de la producción de esa época.

De otros temas consta la poesía. Al concluir su libro sobre la poesía contemporánea (1930-1960), el crítico José Emilio González señalaba la incidencia del poeta puertorriqueño en el tema de la naturaleza. Eternidad que permea--ahora mismo no sabría precisar, si como vicio o virtud--la escritura, la lectura, de la poesía en Puerto Rico incluso hasta hoy día. Este tema no ha sido abordado. Su mención quiere indicar la posibilidad de advertir otros temas. Pero son las designaciones arriba apuntadas como un eje que en su rotación suscita las incidencias más válidas y representativas del ejercicio poético, como un deseo singular que marca el tiempo, son la constancia de una parte de una historia nuestra.

Las revistas literarias aparecidas en esos años son como una antología donde se lee, como si se tocara, la proyección de la poesía. Ellas son un marco que agrupó las mejores concepciones poéticas, y muchas veces reflejan los límites que se irán enhebrando como resultados de significación.

CAPITULO UNO
LAS REVISTAS LITERARIAS

Guajana

En septiembre de 1962, aparece el primer número de Guajana. La revista, fundada por un grupo de jóvenes universitarios, bajo la dirección de Vicente Rodríguez Nietzsche,[1] propulsaba, esencialmente, el cultivo y la publicación de la poesía de los jóvenes en Puerto Rico.

El editorial del primer número plantea una queja: no existe "una atmósfera propicia para que nuestra juventud literaria hallara aliento y estímulo. . . ." Por eso Guajana debería ser, también, de acuerdo con su editorial, un lugar para el diálogo, un espacio desde el cual la juventud pudiera contribuir, con la conciencia de un reconocimiento histórico del presente, a la constitución de su cultura.

La aparición de la revista, así como de otras que surgen hacia la época, la demarcan, además del descontento respecto de realidad cultural del momento, otras razones. El crítico José Ramón de la Torre en un extenso artículo que celebra el décimo aniversario de la revista expone las más importantes de ellas: por un lado, el gran encarecimiento de la edición de libros, y por el otro, el reducido número de editoriales que publican en esos

momentos; la condición económica de los escritores, que no les permite financiarse las publicaciones; el desinterés del gobierno para promover a escritores jóvenes; la apatía de la prensa controlada por sectores conservadores y, razón de distinta índole a las antes mencionadas, el crecimiento de la conciencia política en la juventud universitaria, muy ligada a la influencia de la Revolución Cubana.[2] Esta última consideración será determinante puesto que, como veremos más adelante, la poesía de este grupo querrá tener, entre otras cosas, una función de eficacia política precisa.

Los editoriales de Guajana son de gran importancia pues trazan los principios de una estética, las opciones que la poesía de este grupo habría de fomentar. Para estos poetas la literatura necesitaba una nueva manera de advertir la realidad. La poesía escrita que inmediatamente precedía al grupo, era considerada como poesía "pura"; es decir, como una poesía abstracta, despegada de los procesos sociales y fácilmente comercializable.[3] La gente de Guajana criticaba veladamente la modalidad poética que se conoció como Trascendentalismo, iniciada en 1948 por los poetas Felix Franco Oppenheimer, Eugenio Rentas Lucas y Francisco Lluch Mora, y cuyo designio, según el crítico José Emilio González, alienta un "romanticismo" muchas veces de implicaciones religiosas.[4]

La reacción al ambiente poético existente en correspondencia con una creciente conciencia política

genera desde la revista la obsesión de un arte comprometido, que circunscriba y transforme la sociedad.

En uno de los editoriales se expresa la importancia que la creación literaria tiene para la sociedad puertorriqueña:

> Crear en Puerto Rico es más que sólo crear. Acá es alimentar la cultura nacional, que resiste heroicamente la acometida del poderío extranjero en todas sus manifestaciones. Defender, cultivar y acrecentar la cultura nacional es mantener un frente más en la lucha por la salvación de la patria. La poesía es también para nosotros, como para Gabriel Celaya, un arma cargada de futuro.[5]

La posición de Guajana ante la poesía se haría patente en varios editoriales.[6] Lo que exponen tiene un sentido afirmativo y también combativo: se debe hacer una literatura que refuerce la cultura nacional y, de manera concomitante, acreciente la lucha por la independencia política. La afirmación de una cultura nacional es el requisito indispensable para la encomienda política concreta. Hay que liquidar el colonialismo, la injusticia social, y el arma de los poetas es la poesía, la literatura. Así dice otro de los editoriales de Guajana: "No vacilamos en declararlo públicamente: somos poetas politizados, nuestra poesía es un arma del pueblo y de su lucha por la libertad. . . ."[7]

La voluntad de compromiso social a través de la poesía es incuestionable. Uno de los modos de sustentarla y fortalecerla será demostrando que en Puerto Rico existe

una tradición cultural que ostenta un compromiso. Los números especiales u homenajes de la revista a ciertas figuras son algunos de los trabajos que harán evidente esa tradición.

Ciertamente, los poetas de Guajana no son los únicos o los primeros que desde su producción cultural exigen un cambio social. En Puerto Rico existe una tradición literaria consciente del desarrollo histórico y que ha solido participar críticamente en los procesos históricos. Los poetas de Guajana así lo reconocen y presentan, mediante homenajes, a algunos poetas que los han precedido en su lucha presente. Pachín Marín (1863-1896), Luis Lloréns Torres (1878-1944), Luis Palés Matos (1899-1959), Julia de Burgos (1916-1953), Hugo Margenat (1933-1957), para sólo mencionar a algunos de los homenajeados, devienen, por su poesía, en actuadores vitales y simbólicos del compromiso, del cambio político, de la justicia social.

Lo que del poeta puertorriqueño Pachín Marín comentan indica dónde residen algunos de los cimientes de su empresa:

> . . . reconocemos en Pachín Marín no sólo al gran luchador de libertades latinoamericanas, soldado, héroe y martir de la guerra de independencia de Cuba, sino, también, al poeta que inicia una línea de poesía política independentista de ideas revolucionarias, de protesta, comprometida, militante y patriótica que tiene su más amplia y rica expresión en la Generación del '60 es decir, en la generación de Guajana . . . Pachín Marín es iniciador y precursor de una corriente poética que prolifera actualmente en Puerto Rico.[8]

En Lloréns ven al "poeta nacional," al que, desde sus letras, "clamó con firmeza por la independencia patria."[9] La poesía de Hugo Margenat la entienden como una directriz. Margenat es, dicen,

> el precursor del grupo Guajana, es en Puerto Rico un ejemplo del tipo de artista que Vallejo señala. Tan es así que, con un puñado de poemas de tendencia revolucionaria, sentó las bases de una nueva poesía y apuntó una línea poética politizada que nosotros hemos desarrollado, sin vacilar en reconocer que hemos convertido nuestra poesía en un arma anticolonial y antimperialista como corresponde a nuestra situación de pueblo y a nuestro tiempo.[10]

En la literatura puertorriqueña es comprobable una tradición poética--no necesariamente la única--donde predominan los contenidos ideológicos, las encomiendas políticas concretas. Presentar una tradición, auspiciarla desde las páginas de una revista, como tránsito a objetivos que procuran una utilidad social, conlleva también otras significaciones. Para el grupo Guajana señalar esa tradición puede significar dotar con un sentido histórico su propia poesía, verse como parte de un proceso cultural, colaboradores de una continuidad literaria que, en este caso, acusa problemas reiterados. Consiguientemente, se hacen auténticos los caminos por donde opta la poesía: los jóvenes poetas subrayan lo que algunos mayores han difundido y el lector puede reconocer la continuidad--con sus diferencias de estructura y exposición--en los discursos poéticos y hasta aceptarlos con ambición de participación.

Un texto poético es un diálogo de dos discursos, como han promovido algunos críticos.[11] Shelley, nos dice el crítico Harold Bloom, pensaba que los poetas de todos los tiempos contribuyen a la creación de un Gran Poema que se escribe perpetuamente;[12] Borges afirma que cada escritor crea a sus precursores. Las ideas nos indican, en este caso, que la poesía puede ser concebible como participación, como diálogo. Cuando leemos los poemas "politizados" del grupo Guajana, evocamos, entonces, textos precedentes: los de Pachín Marín, o los de Lloréns Torres, o los de Hugo Margenat. La poesía del presente, de alguna manera, contiene la poesía que la ha precedido. Los poetas de Guajana, habiendo señalado sus lecturas, sus preferencias, facilitan el reconocimiento de su orientación. Apuntar que existe una tradición definible en lo que ellos postulan llega a ser evidente.

Lo que, en síntesis, representa la poesía que auspicia el grupo Guajana, lo que nos interesa destacar es esa voluntad de expresar una conciencia y una cultura nacional que converge con un compromiso con la lucha por la independencia política y la justicia social. Los homenajea a algunas figuras importantes de la literatura--de algún modo una revisión de la literatura puertorriqueña--revelan y acentúan un mismo espíritu de principios. Lo que también quiere decir que esa voluntad que hemos señalado y que podríamos traducir como los fundamentos de su poética, no son privativos del grupo Guajana.

Revisar la producción literaria puertorriqueña demuestra que esos fundamentos son tema y paisaje inherentes a la literatura, ya se hayan expresado de forma directa o indirecta.

Por ello, resulta curioso que en varias ocasiones Guajana haya declarado una casi absoluta desvinculación y haya resistido filiaciones que remitan a una tradición. Uno de sus editoriales declara:

> En los editoriales y en ciertos trabajos que han aparecido en Guajana, hemos hecho clara nuestra posición respecto a esto. No estamos ni estaremos de acuerdo con nadie que nos venga a buscar influencias de poetas puertorriqueños mayores que nosotros. En honor a la verdad, nuestra poesía se diferencia mucho de los poetas que aquí consideran grandes. Entiéndase que no estamos menospreciando a nadie en esto. Sencillamente, si utilizamos los llamados temas eternos, lo hacemos en una forma demasiado distinta a como la usaron los llamados grandes poetas puertorriqueños. Para nosotros el más grande poeta de Puerto Rico es el pueblo.[13]

Es posible que en ese editorial los poetas de Guajana, a pesar de tamaña generalización, estén respondiendo a una particular filiación enemiga a sus intereses propuesta por alguien. Pero puede haber otras razones. En Puerto Rico, los poetas de Guajana, como sucedía o ya había sucedido en algunos países latinoamericanos, buscaban convertir la poesía en un medio de la conciencia crítica y social. La posibilidad de que la poesía fuera interventora del cambio, que fuera un modelo de verdad como en España alrededor de los años de la Guerra Civil, que

tuviera una eficacia política y social, estaba ahora en manos de los jóvenes poetas. Verla como el producto de influencias puertorriqueñas era darse al fracaso de antemano: la poesía anterior había fallado pues no había operado, visto desde el modo confiado que en ella se depositaba, el milagro de redimir a una sociedad de las injusticias.

El entusismo de la posibilidad de una poesía eficaz, entre otras cosas, llevaba a los poetas a la negación, al recelo, a la imprecación, al desafío, como puede apreciarse en le poema "Palabras a los poetas felices," de Andrés Castro Ríos:

> ¿Qué tienen que decir con sus fauces abiertas,
> eunucos del deber, disparos absolutos
> al sol de la alegría?
> Ayer vinieron mariposeando entre la sangre
> del delito, saltando los obstáculos del odio
> para que no cayera la noche en sus sonrisas.
>
> ¿Qué tienen que buscar entre los hombres?
> ¿Quién dijo que lo forma del combate
> podía acomodarse a sus manos felices?
> ....
> ....
> Desgraciados poetas, en el nombre de la ira
> que nos mueve y que por tal separa
> su sangre de la nuestra--su sangre farisea--,
> pido que se desvelen sus ojos en el llanto
> y que caiga la guerra y sus cadáveres
> en su "fina poesía,"
> y que la piel de un niño--dos, tres, cuatro quizás?-
> llegue con su dolor a vigilar su asombro.
> ....
> ....
> Basta de los jueguitos desgastados,
> de no desarrollar el justo movimiento
> en el justo momento en que el vecino muere.
> Basta. Por hoy. Por lo que nos quede de estar vivos,
> poetas de cristal, carajos de poetas.

En otro poema, "Como lo dijo Blas," Castro Ríos vuelve a arremeter contra lo que él considera "poetas místicos," contra los poetas de la "torre de marfil":

> Escribir hablando--Blas de Otero lo dijo--
> impone que la torre de marfil
> se derrumbe con nuestro permiso,

Otro poeta, miembro de la dirección de Guajana, José Manuel Torres Santiago, comentaría, basándose en apreciaciones subjetivas del poeta Francisco Matos Paoli y en el estudio apresurado de Isabelo Zenón Cruz, Narciso descubre su trasero, que la poesía del puertorriqueño Luis Palés Matos es racista y alienante.[14] Es necesario recordar que el número 2 de Guajana (1962) había sido dedicado a Palés Matos, por considerarlo "un poeta de la patria y más aún, de la gran patria antillana (nadie mejor merece ser llamado el poeta de las Antillas) sin detrimento de lo íntimo o de lo universal." Razonamiento, éste, que nos parece más acertado y justo.

La poesía que destaca el grupo Guajana es programática de un sentido político. En un editorial proclama:

> Sostemos que el arte tiene clase social, que es un producto de clase social. . . . Todo arte está comprometido políticamente, aunque en apariencia refleje otra cosa. En Puerto Rico la claque de poetas que supuestamente no ha cargado la poesía con política y que "critica" el que la nueva poesía puertorriqueña se haya politizado "excesivamente" es, precisamente, la propugnadora de una poesía reaccionaria. . . . No vacilamos en declararlo públicamente: somos poetas politizados, nuestra poesía es

> un arma del pueblo y de su lucha por la libertad y estamos al lado del marxismo-leninismo al que consideramos como una guía para la victoria en la lucha contra el colonialismo, y la reacción de todos los países.[15]

Para los poetas de Guajana este era el modo nuevo de advertir la realidad, de una manera directamente política, desde una poesía dotada con una ideología, cuyos contenidos determinarían su funcionalidad. Por ello se consideraban nuevos, distintos a los predecesores, de ahí la crítica a los demás; sobre todo la crítica que asume una posición de clase social, pero una crítica que resulta a veces ocre, emitida con odio, como por ejemplo se expresa en el poema "De ustedes," de Vicente Rodríguez Nietzsche:

De ustedes   que caminan   se ensucian
corren   hablan   se intoxican

de ustedes quiero hablar,
mis enemigos;
de lo gordos que están
de lo fácil que viven como perros.
....

De ustedes
maricones   chulos   traficantes
los que dicen que el mundo está bien hecho
y se beben la sangre de sus muertos.

De ustedes
pandilleros   chotas   ricos
pillos   usureros
las llagas de esta piel que llamo pueblo.

De ustedes   democrático gobierno.
De ustedes   los que explotan al obrero
y quieren producción de mucho más
con mucho menos.

De todos quiero hablar en estas líneas
y decirles que yo los aborrezco.

Por esto los de _Guajana_ también se consideraban distintos: se avenían bien con esa línea de poesía "realista," opuesta a la llamada poesía "pura" o intimista, cultivada, decíamos, por los predecesores inmediatos.

Vistos desde otro nivel, a los de _Guajana_ los anima el deseo de una comunicación más directa: poesía cuyo lenguaje muestre libremente las ideas. Estos poetas deben confianza al lenguaje; así puede ser apreciado, por ejemplo, en el poema "Nana roja para mi hijo Lin Manuel," de José Manuel Torres Santiago, donde el sentido y los procedimientos formales muestran sencillez, fe en la palabra desnuda:

> Antes, y cuando tú naciste, no sé por qué,
> pensé tu muerte.... Los explotadores,
> los capitalistas, los mercaderes de humanos,
> los curas y los obispos habían tendido al asesinato
> y sembrado la guerra
> ....
> ....
>
> Pero has nacido y te he vestido
> con mis símbolos todos los días,
> con la revolución; eres un bebe rojo, Lin Manuel,
> y aunque, no sé que serás
> cuando crezcas, confío
> que también gritarás conmigo
> la guerra justa contra los asesinos yankis.

No fue este todo el tipo de poesía que _Guajana_ publicó; más bien los ejemplos citados representan la estética promovida por su junta editorial. Hay en sus publicaciones otros tonos, otras relaciones con el lenguaje; poesía, en fin, de distinta complejidad, como la de algunos de sus colaboradores, Francisco Matos Paoli, Jorge Luis Morales, Wenceslao Serra Deliz, o la densa y

desgarrada poesía de Marina Arzola, cuyo proceso experimentalista la llevaría a una poesía donde la imaginación, muchas veces, participa como en una relación de fantasmagorías, pero donde siempre figura, como por ejemplo en el poema "La búequeda inútil (encuentro)," un registro de lo íntimo:

> Te busco por las raíces de los cuellos,
> duros de lavanda oprimida
> y corazones duros de alcanfor;
> por las magnolias de la madrugada
> que recogen enseres y uvas rancias
> tapizadas de amor
> y de las nieves violetas, incendiadas[16]

Cuando se lo propuso, Guajana definió sin ambages sus fronteras; no hay azares en sus relaciones, tampoco --y ello es notable en una revista con una línea editorial inamoviblemente definida--imposiciones de límites a colaboradores; sí la convicción y el anhelo de ser parte de lo que constituía e iba fomentando una conciencia y una cultura nacional.

Guajana hizo una revisión de la literatura puertorriqueña que acentúa la ideología política de la revista; de ahí que se homenajeara a algunas figuras y a otras no se tocaran. La revista se desplazó por todo el orbe académico e intelectual de Puerto Rico; emplazó a poetas, escritores, intelectuales, profesores, y fomentó, de alguna manera, polémicsa atormentadas y productivas dentro de la cultura puertorriqueña.

La poesía que suscita Guajana, finalmente, busca otorgar a la escritura un sentido que imparta cierta afectividad; de ahí también los cauces poéticos que atenderían las posibilidades populares: la poesía como obra entrañada y definida por el pueblo. La reiteración de esta idea hace de ella una constante que aparece matizada de muchas maneras en la producción de Guajana. Juan Sáez Burgos, por ejemplo, en su largo poema "De los cuatro costados marheridos," expresa:

> Un pedazo de vida se nos mete en el alma,
> y entonces el poeta se hace luz en la boca,
> y la palabra nace rodando su misterio,
> y se va por las calles a redondear su pueblo.

En un editorial publicado en 1967, Guajana declara: "Cantamos para el pueblo. Hacia él llevamos nuestra poesía, nuestro amor. Ya lo dijo el poeta español Miguel Hernández: 'los poetas somos viento del pueblo.'"[17] De ese modo el grupo Guajana avanza, una vez más, su posición como componente crítico y definido de su cultura, de su sociedad, pues la formulación es también la propuesta que exibe una ideología y sus códigos.

Mester

También Mester (1967-1970) en sus tres años de vida accede a una literatura de intención crítica y social. Su director Jorge María Ruscalleda, subdirector José Antonio Rivera, editor Carlos Delgado y editor interino Ramón Rivera, destacan en los editoriales la necesidad de producir una poesía de eficacia política y social.[18]

Su posición ante la literatura y el arte en general no dista de la de Guajana. En uno de sus editoriales dice:

> Y es que el escritor moderno o es un testigo militante de su época con plena responsabilidad y conciencia social de su misión o es una entelequia metafísica con profundas preocupaciones por la nada.[19]

Ese entusiasmo crítico se presentará invariablemente en los editoriales de la revista indicando así el tipo de relación de estos poetas con la literatura. Pero como también sucedía en Guajana, no obstante la línea editorial supusiera un predicamento definido, Mester abría sus páginas a una poesía, por ejemplo, más preocupada por el ajuste formal, como cuando incluía poemas de Iván Silén o de Etnairis Rivera. Naturalmente, no constituían estas aportaciones el grueso de un número; Mester como Guajana, al incluirlos, reconocían otras pasiones críticas, aunque no fueran necesariamente las de su mayor estima.

Guajana influyó ideológicamente en Mester. Pero ello no es sinónimo de duplicación de esfuerzos. Con Mester esa poesía que quiere ser histórica, social, crítica, impugnadora de un sistema, crecía, se extendía en Puerto Rico. Mester circulaba, además de en Río Piedras y sus alrededores, en la zona oeste del país, en Aguadilla, lugar de su publicación.

En Aguadilla, es claro a través de sus editoriales, libraron discusiones siempre en torno a lo que debía ser la función social de la literatura. Su posición, y su ilusión, entre otros, la planteaba José Antonio Rivera en unas notas: "Se puede estar en la vanguardia política y simultáneamente en la vanguardia de los movimientos artísticos."[20] Anhelo éste discutido largamente en Latinoamérica, con sus pro y sus contra siempre difíciles de armonizar.

A veces sus editoriales son una exaltación de los problemas cotidianos, de los sacrificios y tenacidad de la junta editora para publicar la revista en un medio un tanto hostil a su proyecto.

A Mester le corresponde, también, otra actuación importante. La revista se incorporaba a una tradición que veía en la poesía, en la literatura, posibilidades de renovar lo social y lo político. Mester se presenta como producción cultural que ofrece perspectivas de engrosar una conciencia nacional: la idea de la cultura misma como fundamento de "lo nacional."

Es singular el que los jóvenes poetas acudan programáticamente a destacar la noción de conciencia y cultura nacional como problema ideológico, central. Ello se apoya en algo que resulta obvio, en la necesidad de explicar su realidad social, política, cultural. Para estos poetas todo aquello que pueda mostrar la existencia de una producción cultural consciente será recurso

utilizado para impugnar la política colonial en Puerto Rico y exigir derechos políticos y sociales justos, universales, independientes.

Pero el entusiasmo por hacer del instrumento verbal un medio de crítica social eficaz no muchas veces constituye--o constituyó, debemos decir para no hacer generalizaciones--una realización favorable para la poesía. A veces la simplificación de los mecanismos, de la escritura que quiere comunicar de inmediato un mensaje, resulta en una simplificación de los signos captados. Sería ocioso ahora mismo transcribir ejemplos. En ocasiones, esa crítica que quiere ser objetiva se expresa como un frivolismo lírico, como lo vertido por Andrés Castro Ríos en los poemas "De por qué los poetas no deben andar con gabán" y "Constitución."[21]

La voluntad de eficacia programada desde los editoriales no siempre se veía sostenida por los poemas allí insertos, muchos de ellos altisonantes, arrítmicos, carentes de una conciencia reflexiva, poemas que no dudaron de su generosidad o del efecto de su proyecto. Los ideales de reforma social, aunque válidos en sí mismos, no siempre acudieron a darle trascendencia al discurso que los promovía. De ahí que no toda la poesía que se trabajaba durante esos años se encaminó conforme a la estética que promovían Guajana y Mester. Las convicciones perduraban, pero otros ritmos, otras relaciones habrían de revelar distintas opciones para la literatura en Puerto Rico.

Ventana

A mediados de 1972 hace su aparición la revista Ventana. Lleva un subtítulo, "Revista poética." En torno a la poesía, pues, se organiza otro equipo que semejante a Guajana y Mester, lo decide, inicialmente, la inconformidad con el presente, que quiere expresar sus ideales artísticos e interpretar para la literatura y la sociedad su realidad. Pero como se verá, su visión artística implica una actitud que efectivamente disiente de la de Guajana y Mester.

Componen la junta editora José Luis Vega, Robles Caballero, Pedro J. Domínguez y Salvador Villanueva. Dos finalidades constituyen su gestión: renovar ante el pasado y, simultáneamente, afirmarse en el presente; y abrir nuevos canales para la difusión de la poesía puertorriqueña contemporánea. Este segundo objetivo se complementa con una tercera preocupación: en Puerto Rico la crítica establecida atiende muy poco o prácticamente desconoce la poesía y la literatura de los jóvenes. Si bien podían tener razón al denunciar la insuficiencia de la crítica también se trataba de esa insatisfacción que ya hemos mencionado, rebeldía que quiere derrocar las imágenes que aparecen como establecidas o que no evidencian un apoyo a las requisiciones del cambio y de lo nuevo.

En uno de los editoriales afirman en tono acusatorio:

> Nuestro desarrollo cultural todavía nos lleva a atender más las concomitancias extra-literarias que acompañan al hecho literario (por ejemplo: la parafernalia propagandística, el nombre consagrado, la gestión de los amigos, la calidad de la impresión), que el hecho literario en sí mismo.22

Si consideramos uno de los propósitos de constitución de Ventana, el de ser ellos un canal amplio para la fomentación de la poesía y la literatura en Puerto Rico, tenemos que justificar su irritación pues, según dicen en otro editorial, publicado el cuarto número de la revista, aún eran ignorados por el establishment literario. Ventana se refirió en distintas ocasiones al tema de la crítica. En su momento, digamos entre paréntesis, también la revista Zona: carga y descarga activaría este tema; pero sobre él hablaremos más extensamente luego. Ahora sigamos con Ventana, pues sus proyecciones incitaban más estrictamente a otros reconocimientos emanantes del mismo hecho poético.

Comenzó Ventana reclamando para la poesía fundamentos distintos a los que palpitaban en la poesía de los '60, la poesía que por ejemplo promovían Guajana y Mester. El aspecto ideológico, pensaban, no debía consumir el trabajo poético; un equilibrio debería imperar. Así, por ejemplo, dice el editorial del primer número: "Un ánimo de renovación nos asiste; pero también la convicción de que sólo perduran, a la postre, las

innovaciones producidas por la conjugación de dos factores: la necesidad histórica y el esfuerzo afanoso de creadores sinceros y auténticos."[23] Cuando dicen "necesidad histórica" implican conciencia de la historia, reconocimiento de la condición de su sociedad; cuando hablan de sinceridad y autenticidad se refieren a libertad absoluta de la escritura.

Ejemplo de esa deseada armonía lo dicta, por ejemplo el número 2 de la revista. El número está dedicado a la Revolución de Lares.[24] Distinto a lo que se había producido en años anteriores en revistas como _Guajana_ y _Mester_, _Ventana_ propone: "No hallará el lector en estas páginas poemas conmemorativos. Es que _Ventana_ no cree en los pies forzados. Es que para estar con Lares no hay que fabricarle rimas."[25] En esa idea incidirá la revista; columnas y comentarios particulares abonarán esa actitud.

José Luis Vega, desde una columna que aparece casi invariablemente durante los diez primeros números y que titula "Optica de la poesía," resume e interpreta la situación de la poesía en el ambiente puertorriqueño. Al respecto, apunta:

> Existe un temor en los poetas puertorriqueños especialmente entre los jóvenes, de que se les acuse de enajenados, de liróforos, quizás de traidores, si no testimonian en cada poema la explotación y el mal olor de la colonia... Los artistas y escritores puertorriqueños de hoy deben tener un compromiso moral, un

> pacto digital, con la liberación de nuestro pueblo. Pero ese pacto no puede ni debe significar la mengua de la calidad artística de su obra; por el contrario, debe significar la superación constante de su obra y de sí mismo como individuo.[26]

Referido, en este caso, estrictamente a Puerto Rico, Vega se interesa por desinvolucrar la poesía de su momento y la de los años anteriores de las perspectivas meramente ideológicas, políticas; quiere darle matices más amplios y a la vez más personales. Ya Ventana lo había anunciado en su primer número: quieren renovar el instrumento expresivo, liberalizar la escritura, radicalizarla. Aquellos signos de apertura que marcaron la vanguardia hispanoamericana, de alguna manera los poetas de Ventana los asumen. Así Salvador Villanueva, burlándose de la poesía con ilusiones de objetividad que él considera extrema, define su opción:

> Según los últimos designios
> yo soy un haz de defectos capitales
> una enorme barriga gratuita
> que a todos pone en peligro,
> pero yo seguiré cantando a la Revolución
> a las sonrisas como dientes de leche
> a la inocencia
> a la pubertad como una gran cosquilla
> a los besos como largas emisiones de clorofila
> como optar por Carmen al otro lado de las tapias
> o hacer el amor en las últimas esquinas
> sin olvidar que a veces
> el hombre es también una pequeña cámara oscura.
>
> ("Designios")

De otro lado, en su poesía, José Luis Vega pone énfasis en las experiencias personales. Para este poeta

la realidad no puede reducirse a esquemas de tipo alguno; si bien son las cosas cotidianas lo que hacen la historia, y aun cuando el signo de esa escritura sea lo íntimo, la poesía reconoce una pasión crítica, se funda sobre una conciencia social. Un ejemplo del proceso de Vega puede ser este:

Hacer lo que hacemos es siempre un espectáculo,
pero vale la pena porque al final de cuentas se
[trata de la vida.
Se trata de vivirla por lo menos como no manda
[nadie
ni Cristo ni el Estado ni la lluvia.
Se trata de la arena,
de echar andar con júbilo
por el listón sin fin junto a la olas
mientras la niña coge caracoles silvestres.
Se trata del amigo
que un buen día se te mete en la casa lleno de
[golondrinas y melones
y te saca a bailar en las tabernas
hasta el cuerno jocundo de la luna.
Se trata del amor
que no escatima el tiempo ni el lugar
ni el color de la colcha ni el polvo de la alfombra
ni la solemnidad de un día de lujo.
Se trata de mofarnos del obispo,
de su madre calzándole la mitra incestuosa
mientras el fuego del altar invicto
arde en sus oropeles.
Se trata de los ríos,
de las piedras más lisas de la patria
donde el agua grabó sus iniciales por siglos
[insumisos.
Se trata de escupir los funcionarios.
Se trata de la flor,
del astro a la deriva,
de llenarse el bigote de cerveza,
de vaciar pulmines en la risa,
de comernos el pan,
de bebernos el vino,
de escuchar el registro de los pájaros,
de subir escaleras
....

("Rueda de la fortuna")

Una poesía que varía y amplía los aspectos formales, pues, es la que ocupará Ventana. En ese movimiento se encierra una crítica social incisiva, como podríamos constatar en "Rueda de la fortuna," y se convoca a la exploración de múltiples niveles, es decir, a la aventura que supone la experiencia personal ante la realidad.

Ventana quiso ser una apertura para la poesía en Puerto Rico y sin duda lo fue. Apareció regularmente durante el primer año y medio, después irregularizó sus entregas. Pero su tiempo fue fecundo. Presentó en Puerto Rico a poetas jóvenes de otros países latinoamericanos; el número 9 (1973), por ejemplo, publica una muestra de la joven poesía peruana. Ventana enriqueció el ambiente cultural en que actuó. Si bien su poética suponía un ajuste de más complejidad frente a la poética que por ejemplo promovían otras revistas precedentes, ese ajuste se ha hecho valedero; ello es el proceso de la voluntad poética más nueva y apasionante.

Zona: carga y descarga

De las revistas literarias publicadas en los años 60 y principios de la década del '70 Zona: carga y descarga se mostró como la más abundante en perspectivas, la que desplazaba un mayor dominio sobre el terreno literario puertorriqueño.

En sus tres años de vida (1972 - 1975) tuvo la fortuna de contar con figuras y colaboradores importantes para la literatura hispanoameraicana. José Luis González,

Angel Rama, Severo Sarduy, Mario Vargas Llosa, Arcadio Díaz Quiñones, Marta Traba, Luis Rafael Sánchez, Etnairis Rivera, Tomás López Ramírez, Jorge Edwards, Angela María Dávila, Edgardo Rodríguez Juliá, Vanessa Droz, Mercedes López Baralt, Iván Silén, Emilio Díaz Valcárcel, Manuel Ramos Otero, José Donoso, Lezama Lima, entre otros, habitan las páginas de esta revista.

Rosario Ferré en la directiva; Olga Nolla, Luis César Rivera, Waldo C. Lloreda, Eduardo Forastieri en el comité de redacción, organizaban la fisonomía espiritual y material de Zona.

Mientras Guajana, Mester y Ventana se centraban alrededor de la poesía, Zona se producía atendiendo con igual esmero, además de a la poesía, a otros géneros; de ahí su inicial variedad y amplitud.

Zona surge, de acuerdo a uno de sus editoriales, como una opción y apertura al diálogo "que lleve a la toma de conciencia tanto de nuestra realidad social como de nuestra realidad literaria; diálogo entre profesores, estudiantes, escritores y críticos que fomente un ambiente que no existe en Puerto Rico".[27] Zona se pretende como una idea ante la carencia, ante lo que un grupo de jóvenes universitarios percibe como insuficiencia del ambiente cultural que les toca. Se pronuncian, en su primer editorial, sobre la irregularidad de la producción cultural: la inconstancia y lo disyuntivo de la creación y la crítica puertorriqueña. En Puerto Rico, destacan, resulta frágil hablar de una tradición

literaria porque no existe una crítica que señale su continuidad: "Es imposible que haya continuidad--dicen--si no existe el diálogo entre el creador profesional y el crítico que esté al día pudiendo así modular la visión compleja de nuestra realidad . . ."[28]

En el editorial del número 3 insisten: "Es imposible que haya continuidad en la literatura puertorriqueña si no existe el diálogo entre el creador profesional y el crítico que esté al día en la crítica seria." No era la primera vez que un grupo de jóvenes aludía de manera condenatoria a esa situación. El grupo de la revista Guajana, años antes expelía una condena contra los profesores y críticos del departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, representante, de algún modo, según veían, del establishment literario. Ventana por su parte, hemos visto, subrayaba el atraso y el despego de la crítica establecida para con los escritores jóvenes. Un círculo vicioso: el atraso crítico era visto como una de las causas del prevaleciente ambiente literario impropio, y viceversa. La crítica a la crítica era causa común entre los jóvenes.

Al parecer la crítica de los jóvenes era compartida por la mayoría de los intelectuales puertorriqueños. Más adelante veremos el comentario sobre el mismo tema de Arcadio Díaz Quiñones, un profesor y crítico joven. Interesa apuntar ahora la importancia de esos señalamientos, o acusaciones, pues si bien querían ser una denuncia que

apelara a la reacción, implicaban, aunque tal vez ello no fuera la voluntad supuesta, la demarcación de una trayectoria histórico-literaria. Esas críticas suponen una revisión de la literatura, un intento de comprensión de la evolución literaria; suponen, también, pues las críticas a la crítica eran una manera de ejercerlo, un diálogo.

Importa señalar que la preocupación por el estado de la crítica en Puerto Rico ha sido advertido por distintos grupos generacionales y aun por críticos aislados. El trabajo de Marcelino Canino Salgado, "Notas sobre la crítica literaria en Puerto Rico," por ejemplo, pasa revista y menciona las revisiones que sobre este aspecto se han sustentado y discutido a través de un siglo de historia literaria.[29] Anterior al trabajo de Canino Salgado, un crítico reputado en Puerto Rico, Margot Arce de Vázquez, comentaba con devoción humanista, sobre "La función social de la crítica literaria."[30] El tema de la crítica como problema ha sido, podríamos decir, una constante en las letras puertorriqueñas.

A los esfuerzos de organizacion, de renovación han acudido críticos y creadores, pero el resultado de tal voluntad no ha sido halagueño: los jóvenes siguen reclamando, emplazan, buscan responsables. El problema persiste.

En este sentido es oportuno citar lo que comentaba Arcadio Díaz Quiñones en 1972:

> Estamos aquí ante un problema a la vez cuantitativo y cualitativo. Se nota en Puerto Rico una producción escasa de pensamiento crítico literario y, por otro lado, buena parte de lo que se produce revela más bien un aprovechamiento de fórmulas anticuadas que poco tienen que ver con el verdadero análisis y que revelan inercia, pereza intelectual, aislamiento o estrechez de nuestro medio. Estas deficiencias o insuficiencias, conviene recordarlo, hay que verlas en estrecha interralación con las otras expresiones de la colectividad puertorriqueña. No se puede compartimentar una actividad social de otras, si queremos entender y comprender su realidad. No basta con censurar. La brevísima y desarticulada crítica que se hace en Puerto Rico, con las honrosísimas excepciones del pasado y del presente tiene que verse a la luz de un subdesarrollo intelectual específico, y de un aislamiento--verdadero *apartheid*--de corrientes ideológicas y críticas fecundas que obedece a unos condicionantes históricos y políticos. No se trata, por consiguiente, de explicaciones a nivel de *individuos* responsables de la situación. Por razones complejas los trabajadores intelectuales puertorriqueños todavía no tienen control de sus medios de producción cultural, como diría C. Wright Mills, o no han podido recuperar, inventar y usar un aparato cultural adecuado a las necesidades del país, para poder hablar en serio.[31]

Comentarios como el de Arcadio Díaz propiciaban la reflexión. Las críticas a la crítica, los comentarios críticos de estas décadas, '60 y '70, iban configurando, al parecer, la acción formativa deseable, que se correspondiese con los acontecimientos literarios y sociales vividos o prefigurados: la apertura al exterior, a Latinoamérica, a Norteamérica, a Europa; asimilar las corrientes críticas nuevas, desentreverarse de una crítica que en Puerto Rico se constataba muy apegada al

hispanismo. Modernizar el aparato crítico y problematizar la realidad desde otros órdenes, con otras perspectivas.

Acceder a los medios de producción cultural, a la información recibida y emitida, todavía mayormente en manos de las clases poderosas, era probable y necesario. Grupos literarios heterogéneos entre sí, como por ejemplo los de las radicales Guajana y Mester y posteriormente los de las neovanguardistas--para diferenciarlas--Ventana y Zona, eran su evidencia polémica.

Pero la aspiración a modernizarse, aunque factible, de alguna manera, resultaba teoría paradójica: el estado colonial de Puerto Rico se muestra para los escritores como un anacronismo parpadeante, todavía invencible, que limita las posibles relaciones auténticas de apendizaja y desarrollo. Al respecto, una vez más los escritores se plantean la tarea de combatir o resolver la "paradoja":

> Como escritores, vivimos comprometidos con nuestro medio, y la revista ha de funcionar en este medio y no enajenada de él. Por lo tanto queremos constatar que la libertad del escritor que hemos defendido existe en función de concientizar una colectividad. Esta concientización implica un propósito claro. Concientizar al pueblo, para qué? Hacia un reconocerse como entidad nacional, con características y valores propios. Por lo tanto, hacia la independencia y el socialismo como única alternativa que salve al puertorriqueño en su dignidad de hombre libre.[32]

Ratificando voluntades propuestas anteriormente por otros grupos de escritores, y que hemos examinado aquí, Zona también quiso determinar la función de la literatura, de la producción cultural como significante en la reorganización de la sociedad. La idea está lanzada nuevamente: la producción cultural expresa o debe expresar una ideología, liberadora e integradora. En otra oportunidad ello se recalca: "Ante el intento de concientización que toma Zona . . . como base principal de todos sus planteamientos, concientización que juzgamos imprescindible para salvar del vacío nuestra identidad de pueblo. . . ."[33]

Es un denominador común en las revistas de los jóvenes escritores--desde Guajana hasta Zona--la tentativa de identificar y promover un sentido de identidad cultural y nacional; entre sí comparten una ideología política que ven como fundamental. Estos aspectos compartidos confieren, y esto es muy importante, continuidad real a la poesía puertorriqueña que va--para atenernos a los referentes dados en las revistas--desde los poemas de Pachín Marín a la poesía de estos años.

Pero no así son compartidos los aspectos formales y el margen de aventura personal, más amplio en Ventana y Zona.

Desde su primer número Zona hizo expreso su rechazo a la literatura--citamos--"panfletaria de fácil compromiso que descuida la forma, limita el contenido

a una fanatización política y ¡fatal!, que cercena las posibilidades de ver la realidad compleja puertorriqueña a través de la viabilidad que imponen un sinnúmero posible de caminos."[34] Zona, han señalado algunos comentaristas, aludía veladamente a Guajana.[35] Pero lo importante es que esa posición crítica de Zona se traducía en la producción de un arte radical comparativamente. Comenzando por su formato y diseño innovadores en Puerto Rico, Zona se atrajo los comentarios de la crítica de arte Marta Traba y los comentarios de algunos profesores que la veían, recelosamente, como un producto epigonal del "boom" hispanoamericano.

La revista significó más que esto último. Recibir en sus páginas a colaboradores como Vargas Llosa, Donoso, Lezama Lima, Sarduy, Aguilar Mora--para mencionar sólamente a algunos extranjeros--era preocuparse de ofrecer al lector un nivel de calidad estimable. Significaba, también, compartir escritores con Hispanoamérica, desplazarse hacia otras fronteras, ampliar las puertorriqueñas; además, abrirse a esas compañías significaba, pues sus trabajos son modelos de ello, afirmar el deseable pensamiento transformador y liberador americano.

En otros campos, los de Zona discutían a favor de la liberación femenina--vease No. 5--, contra los tabúes sexuales y religiosos también, como podemos constatarlo

en el No. 7, editado esta vez por Manuel Ramos Otero, expedía la revista sus mensajes notorios.

Con la poesía publicada, Zona expreso uno de los procesos más críticos y renovadores: el de demostrar que para la poesía no hay opciones definidas y que su radicalidad se impone, si ella es auténtica, hasta y sobre todo como discurso de la imaginación, del deseo. Poemas como por ejemplo "el sexto vaso," de Vanessa Droz, muestran la actitud natural de esta revista hacia la apertura:

> tallo sumergido a flor de piel
> la vena
> tronco mensajero la azulada línea del cuerpo
> [de mi mano
> abres tu canal en afluentes secundarias
> salida de las aguas
> tan contenida delta y tenso
> surco invertido
> levantando el poro a la tempestad del aire
> falo palpitante
> péndulo de látigos
> sangre que cabalga
> eres tarde de los huesos cima
> de lo adentro que se inclina
> a la vida toda y sus lluvias interminables
> fluyes la tierra de la carne
> a punta de desague recibiendo
> relojes de arena flautas
> y copas circulares
> naces
> arteria sideral aguja del tiempo
> del perpetuo centro del volcán arando
> quemando la atmósfera con tu alzado pan
> como si no bastara la mano
> con sus cinco fuentes derramada [36]

La apertura consiste en ese discurso que exalta lo sexual sin rubor, que impone el sexo como lo importante; es un discurso que actúa, dentro de su realidad presente,

contra un sistema de valores sociales y literarios que no acepta estos temas sin vigilancia, sin entornos. Si bien sus procedimientos formales hacen de él un texto algo oscuro, su misma capacidad de significar propone y representa sin nombrar directamente.

En el poema, el falo es lo alabado, y en él comienzan y terminan los límites del poema; en ello, sin embargo, consiste su pobreza: no hay trascendencia. El tema del poema importa porque es en el discurso pero no hay encuentros que le den referencia: lo exaltado recorre sus límites como una desolación.

Discurso, pues, que se deshace de las proposiciones ideológico-políticas instantáneas y da paso a otros tipos de abstracciones que no necesariamente propones la desatención del medio social sino que exploran para la poesía otras dimensiones, personales, y que afirman las zonas más complejas de la imaginación.

Zona no funciona en base a un voluntarismo político o en base a un compromiso social sin matices. Si bien estos aspectos están representados en un nivel de lucha ideológica, crítica, éste se produce como una práctica de la pasión literaria liberadora, esa que corresponde a una voluntad articulada de las personas ante su necesidad histórica, que corresponde, de las personas, a la conciencia, a los sentimientos, a la facultad de lo íntimo.

NOTAS

[1] Con Vicente Rodríguez Nietzsche en la directiva comparten la junta editora Juan E. Mestas, Andrés Castro Ríos y José Manuel Torres Santiago. La junta variará, pero Rodríguez Nietzsche se mantendrá hasta nuestros días en la directiva.

[2] Ver José Ramón de la Torre, "Comprensión y análisis de una poesía en revolución: Guajana o la guerrilla literaria," Guajana, 3, No. 8 (1973), 32-53. Este número especial celebra el décimo aniversario de Guajana.

[3] Ver los editoriale de la Segunda época, números 5 y 6 (1967).

[4] Para una apreciación más completa de lo que fue el Trascendentalismo, veanse Luis Hernández Aquino, Nuestra aventura literaria, 2da ed. (San Juan: Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, 1966), y José Emilio González, La poesía contemporánea de Puerto Rico (1930-1960) (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972).

[5] Editorial, Guajana, No. 2 (1966).

[6] La actitud de Guajana ante la poesía puede apreciarse en, de la 2da época, los número 3, 4, 5, 7-8, 10; de la 3ra , en los números 1, 2-3 y 4. Por lo regular los editoriales expresan un comentario sobre la poesía o sobre la literatura en general. Aquí hemos consignado los números en donde los comentarios son explícitos.

[7] Editorial, Guajana, 3, No. 4 (1970).

[8] Editorial, Guajana, 3, No. 7 (1972). El subrayado es nuestro.

[9] Editorial, Guajana, No. 3 (1963).

[10] Editorial, Guajana, 3, No. 4 (1970).

[11] Ver Julia Kristeva, Semiótica I, traducción de José Martín Arancibia (Madrid: Editorial Fundamentos, 1878). Más adelante, en el capítulo "Los espacios del diálogo," detallaremos este aspecto de la poesía.

[12] Ver Harold Bloom, The Anxiety of Influence (New York: Oxford University Press, 1973).

[13] Editorial, Guajana, 3, Nos. 2-3 (1970).

[14] Ver José Manuel Torres Santiago, "Respuesta a una carta abierta de José Luis González," Guajana, 4, No. 2 (1974). El artículo, que consta de 22 páginas (este número aparece con las páginas sin enumerar) es parte de una polémica entre el escritor José Luis González y el poeta Torres Santiago.

[15] Editorial, Guajana, 3, No. 4 (1970).

[16] Marina Arzola (1939-1976) fue colaboradora constante de Guajana. El No. 1, Quinta Epoca (1978) de la revista, lo constituye una antología de la poesía de Marina Arzola, a su memoria.

[17] Editorial, Guajana, No. 6 (1967).

[18] Como miembros de la junta de redacción de Mester aparecen Billy Cajigas, Juan Inés Crespo, José Antonio Rivera, Carmelo Rodríguez y Jorge María Ruscalleda.

[19] Editorial, Mester, No. 3 (1967-68).

[20] José Antonio Rivera, "Notas sobre el arte, los artistas y la nueva izquierda," Mester, 2, No. 8 (1968), p. 26.

[21] Ver Mester, 2, No. 9 (1968-69).

[22] Editorial, Ventana, No. 4 (1973), p. 4.

[23] Editorial, Ventana, No. 1 (1972), p. 1.

[24] El Grito de Lares es un acontecimiento histórico: en 1868, en el pueblo de Lares, en contra del gobierno colonialista español, un grupo de revolucionarios se levantó en armas. La rebelión fracasó.

[25] Editorial, Ventana, No. 2 (1972), p. 4.

[26] José Luis Vega, "Optica de la poesía," Ventana, No. 2 (1972), pp. 6-7.

[27] Editorial, Zona: carga y descarga, No. 3 (1973).

[28] Editorial, Zona, No. 1 (1972).

[29] Marcelino Canino Salgado, "Notas sobre la crítica literaria en Puerto Rico," La Torre, 21, Nos. 79-80 (1973), pp. 43-86.

[30] Margot Arce de Vázquez, "La función social de la crítica literaria," Revista de Estudios Hispánicos, 2, Nos. 1-4 (1972), 293-97.

[31] Arcadio Díaz Quiñones, "La crítica en Puerto Rico," Zona: carga y descarga,1. No. 2 (1972), p. 5.

[32] Editorial, Zona, No. 4 (1973). El subrayado es nuestro.

[33] Editorial, Zona, No. 3 (1973).

[34] Editorial, Zona, 1, No. 1 (1972), p. 4.

[35] Ver, por ejmplo, Marcelino Canino, "Guajana: la revolución de los poetas," Guajana, No. 8 (1973), pp. 24-8.

[36] El poema apareció en Zona, No. 9 (1975), p. 18.

CAPITULO II
LOS ESPACIOS DEL DIALOGO

La poesía de Edwin Reyes

En Puerto, la poesía actual reconoce una voluntad de participación en el destino histórico; la anima el deseo de influir en una realidad objetiva; es, por ello, una poesía crítica de su situación. Pero no es ese el único signo que la define y la limita. Esta es una poesía compleja. Aunque hay textos que se sitúan en el plano ya obsoleto de la llamada "poesía social," donde el poeta se creía "representativo" de la sociedad y se pronunciaba como conciencia aleccionadora, ello no es lo común, esos textos no determinan el estado actual de la poesía ni se amplifican para erigirse en visión. La poesía actual puertorriqueña se escribe, en algunos casos, como un diálogo intencionado con otra poesía que la precede; es decir que esta poesía se hace deliberadamente en relación con otra, involucra en su discurso otros discursos y busca identificarse con algunos aspectos de ellos.[1] En esa conjugación de discursos se elaboran nuevas significaciones para la literatura. Esta poesía se afana por mostrar una conciencia histórica que afirma una vida cultural y el conjunto de sus caracteres como "sistema."

La poesía de Edwin Reyes y la poesía de Iván Silén evidencian, entre otras relaciones presentes y válidas, lo que sucintamente comentamos en las frases de arriba. Esta poesía abre un espacio al diálogo que como aventura en la poesía puertorriqueña reconoce la importancia y los problemas de la historia que las produce. A estos poetas--que estudiaremos individualmente--los relaciona entre sí también su actitud frente al lenguaje, que, como aspecto sobresaliente de esta poesía, se muestra como un reconocimiento de una tradición latinoamericana en movimiento.

Edwin Reyes (1944) nació y vive actualmente en Puerto Rico. Participó, al comienzo de la década del '70, del grupo de poetas reunidos alrededor de la revista literaria Guajana. En 1970, funda la sección cultural del periódico Claridad, donde aun colabora. Además de poeta, es cuentista. Tiene en preparación una colección de cuentos titulada Son los ríos que. Ha trabajado en uniones obreras en Puerto Rico y es miembro activo del Partido Socialista Puertorriqueño.

Crónica del vértigo, publicado en 1977, reune once años de ejercicio poético.[2] El lenguaje en estos poemas no está animado en un simple nivel ilusoriamente objetivo. Hay uno o dos poemas, como por ejemplo "Para un primero de mayo," que en Crónica se atollan en un tono oral o elegíaco; en esos momentos, mecanismos y situación capatada se simplifican. Pero no es lo común. No hay,

en general, una simple escisión entre un habla interesada en la mera realidad histórica y un habla "pura," estrictamente poética. La pretensión del poema puro es un inefable. Ya Octavio Paz lo ha dicho: "Un poema puro no podría estar hecho de palabras y sería, literalmente, indecible."[3] El concepto de la realidad en esta poesía es múltiple, abierto. Porque, como ha dicho Julio Ortega al referirse a la poesía en el Perú, "la historia, sobre todo, no entrega sus signos en su nombre, los entrega en su transposición: imágenes que son un acecho de su plenitud huyente, no de su evidencia simple."[4] La historia es plural--ha dicho Octavio Paz--,[5] ni cerrazón ni linealidad progresiva. La producción de Reyes cuenta con la historia. En su apertura, mantiene una unidad y gana su propio código personal. Las voces de esta poesía, un habla confesional y un habla colectivo, son un diálogo con la tradición y un testimonio crítico de nuestros días.

Estos poemas, como hemos sugerido, asumen un papel histórico para la literatura. Se instauran dentro de la corriente americanista de Neruda. Recuerdan, como veremos, el espíritu humano del último Vallejo y de éste, también, algunas veces, su escritura apocalíptica. Pero la voz de Reyes tiende sus raíces hacia una tradición particularmente precisable; su experiencia literaria reconoce en la obra del puertorriqueño Luis Lloréns

Torres un modelo a continuar. Un modelo que se valora, específicamente, por su propuesta de una búsqueda de los valores que conformen una identidad nacional y cultural en Puerto Rico. Como para Lloréns Torres en su tiempo, ahora, este es un aspecto importante en la poesía de Reyes.

Lloréns, ha explicado el crítico Arcadio Díaz Qiuñones, desde su literatura se empeñó en buscar y en crear unos valores nacionales, en defender símbolos que para él constituían la "cultura nacional," en forjar una historia nacional; para ello se vio en la necesidad de "crear mitos heroicos y bellos;" con su imaginación poética creó una "isla afortunada," con el propósito de comunicar y contagiar a otros sus sueños liberadores, sus ideales de nacionalidad.[6] La poesía de Reyes se orienta en la de Lloréns para continuar la búsqueda de valores. Los sueños, la fe que Lloréns muestra en su obra, se transparenta en la poesía de Reyes, pero eso no quiere decir que la poesía de Reyes se de a la creación, como la de Lloréns, de "mitos heroicos y bellos." Lloréns es una presencia en la poesía de Reyes, un modelo ético y moral.

El mismo Reyes, en un artículo que escribiera para un foro sobre la poesía de Lloréns Torres, habla sobre la importancia que para él y otros poetas amigos tuvo la obra de Lloréns:

> Lloréns era el amigo, el poeta admirado y alegre . . . una suerte de hermano, un pana, un cómplice, pero sobre todo una conciencia. Lloréns era la patria, el lazo entre nosotros, desarraigados y confusos, y un pasado más nuestro que anhelábamos rescatar. Lo queríamos por libre y por firme . . . fue y es para nosotros los jóvenes, el punto imprescindible desde donde se parte a lo que somos. Su obra, la que ronda en el pueblo, es para uno mirarse, o mejor, para recobrarse. . . . Porque si algo logra Lloréns es irnos devolviendo, en trazos firmes, la imagen perdida de nuestro verdadero rostro. El colonizado es un ser sin espejos, ignorante de sí mismo, errático. Lloréns nos recuerda nuestro rostro, ése que nos oculta el gran ladrón de espejos, el yanqui opresor que nos confunde y nos hace errar dando tumbos, creyendo ver en otros--en máscaras ajenas--lo que sólo en nosotros fulge y sirve.[7]

Este testimonio, una exaltación del sentido de la poesía de Lloréns, encuentra una configuración poética en algunas de las décimas y los poemas de Crónica.

Es revelador que abra el poemario una décima. La décima tiene una larga tradición, tanto en la literatura peninsular como en la literatura hispanoamericana. Forma concisa, rigurosa y culta, fue una constante en la producción de Luis Lloréns Torres. Es conveniente que veamos de cerca los motivos que llevaron, primero a Lloréns Torres y luego a Edwin Reyes a la elección de esta forma. Es significativo, también, que no hayan sido sólo estos dos poetas los únicos en trabajar la décima en Puerto Rico. Otros poetas importantes, como por ejemplo Juan Antonio Corretjer, más tarde los poetas del grupo de Guajana,[8] Antonio Cabán Vale y, particularmente, Joserramón Meléndez, quien ha escrito un libro

compuesto en su totalidad por décimas, utilizan y hacen suya esta forma.

El caso de Lloréns Torres lo ha explicado la crítica Margot Arce de Vázquez.[9] Según Arce de Vázquez, las décimas de Lloréns representaron una ruptura con el romanticismo y el modernismo epigonal de aquella época. Significaron, también, nos explica la crítica:

> . . . una vuelta a aquella poesía de la tierra y la vida corriente que, según De Diego, 'canta el paisaje, la historia, la libertad, la vida, la raza y la futura hegemonía de los pueblos de la América Hispana.' Lloréns, pasado su momento de plenitud modernista, al de La Canción de las Antillas y Velas épicas, se inspira, como los poetas nuevos americanos, en la vida criolla, el paisaje campesino, las figuras y las cosas del terruño. . . . Pero hay razones culturales, sentimentales o ideológicas. . . . La décima, junto con la copla, puede considerarse como la forma poética tradicional del pueblo puertorriqueño. Los conquistadores españoles la trajeron a nuestro suelo en el siglo XVII; echó raíces en el alma popular campesina como su expresión poética más espontánea y característica. . . . La décima conserva hasta hoy su vitalidad y, ya suelta, ya en glosas, lo mismo sirve para narraciones históricas o legendarias, para comentar sucesos contemporáneos, que para el lirismo o el epigrama. . . . Cuando Lloréns quiere interpretar el alma de su pueblo e imitar su folklore poético acude a la décima como la forma más propia y representativa. . . . Lloréns quiso conservar y tramitar vivificándolas aquellas formas de la cultura nacional que le parecían más expresivas del peculiar modo de ser puertorriqueño.[10]

En la lectura que hace Arcadio Díaz Quiñones de la obra de Lloréns, también aduce a la importancia de las décimas:

> Coincide con Palés Matos--dice de Arce de Vázquez--, como veremos, en la valoración de las décimas como lo más logrado y duradero de su obra, y lo propone como alto modelo por su cultivo de la lengua española y por su aportación a la formación de la conciencia nacional. 'Muy pocos poetas nuestros--nos dice--muy pocos escritores han contribuido tanto como él a la formación de una conciencia nacional.' Su poesía, pues, tiene un valor ético, político, lleno de esperanzas futuras: 'No le basta con la protesta en contra de la colonia, también ataca el imperialismo norte-americano aquí y en el resto del continente. Quiere un orden más humano y más justo.'[11]

Las décimas de los poetas jóvenes puertorriqueños, en especial las de Edwin Reyes, son un modo de restablecer una comunicación, de renovar un diálogo en la poesía que, según lo sugerido por los críticos citados arriba, es una poesía que quiere contribuir a la formación de una conciencia nacional.

La manera en que la poesía de Edwin Reyes evidencia ese deseo es, además de la ya mencionada utilización de la décima como forma significativa en la tradición literaria puertorriqueña, es, en algunos casos, construyendo paralelamente a la impronta lloreniana, rememorando el tono del canto de Lloréns, haciendo uso de los mismos símbolos que le sirvieran a Lloréns como representativos de un aspecto de lo nacional. En un grupo de décimas titulado "Mariyandás de mi gallo," Lloréns dice:

> Desafío
>
> Gallo que los tiene azules
> es el que los sueños míos

ensueñan en desafíos
que el campo tiñen de gules.
Que su plumaje de tules
la lid desfleque y desfibre,
y que cuando cante y vibre,
al lanzarse a la pelea,
su canto de plata sea:
¡Viva Puerto Rico libre![12]

Reyes, en su "Canto a Lloréns," dirá:

Gallo de mi tierra amada
--sangre jíbara al acecho--
la aurora guarda en su pecho
la luz de tu puñalada.
Yo sé aguardar la jugada
con el corazón sereno.
Confío en el gallo bueno
y sé que tu casta un día
acabará la porfía
y el canto del gallo ajeno.[13]

En la décima de Reyes hay un intento de crear un tono semejante al de la décima de Lloréns, y si el sentido de lo que se dice es importante, puesto que refiere a problemas del contexto social de la poesía que se transparentan claramente en ella, también es importante señalar el uso de símbolos, el de "el gallo," por ejemplo, que aparece en ambas décimas, en la de Lloréns claramente, en la de Reyes de manera sugerida, como defensor de la independencia de Puerto Rico.[14]

El poema "Canto a Lloréns " es, también, como dijera Arcadio Díaz respecto de la obra de Lloréns y la escritura de otros intelectuales puertorriqueños, ". . . palabra impugnadora y reivindicadora de una cultura, el ataque, a nivel literario, de uno de los

aspectos del imperialismo, o, para decirlo de otro modo, la defensa de los símbolos de lo que para ellos constituía la 'cultura nacional.'"[15] En su poesía Reyes vuelve a enarbolar, como decíamos anteriormente, los mismos símbolos que utilizara Lloréns, alude a lugares comunes en la poesía de éste; es decir, a la manera de un rescate simbólico, vuelve al "gallo" como defensor de la patria, al "jíbaro" como símbolo de autoctonía, reelabora, en fin, los elementos que aparecen en el mundo campesino de la poesía de Lloréns. Veamos cómo Reyes concerta su discurso y llega a la conjugación propuesta. Lloréns, en su poema "Valle de Collores" evoca así un mundo campesino:

Cuando salí de Collores,
fue en una jaquita baya,
por un sendero entre mayas
arropás de cundiamores.
Adios malezas y flores
de la barranca del río,
y mis noches del bohío
y aquella apacible calma,
y los viejos de mi alma,
y los hermanitos míos.
....

Ay, la gloria es sueño vano.
Y el placer, tan solo viento.
Y la riqueza, tormento.
Y el poder, hosco gusano.
Ay, si estuviera en mis manos
borrar mis triunfos mayores,
y a mi bohío de Collores
volver en mi jaca baya
por el sendero entre mayas
arropás de cundiamores.[16]

Reyes, desde el poema "Canto a Lloréns" rememora así aquellos sentimientos:

Y te quedaba el valle.
Te quedaba aquel viento
que ya no sería el mismo. Los pinos
silenciosos, el sendero
que un día te bautizó con su distancia.
La quietud del bohío, aquel bohío
que fue como una lágrima,
detenida un momento
en la suave mejilla de la isla.
Te quedaban los viejos, los niños, la jaca,
las mayas enredadas al recuerdo,
punzantes como décimas de rabia,
las mayas sí, las mayas,
que muchas te crecieron en el alma.

Al presentar los ejemplos se hace evidente que el poema de Reyes alude y de alguna manera reconstruye el poema de Lloréns "Valle de Collores." Así, esta poesía abre un espacio intertextual, un mundo compuesto por elementos escénicos y motivos, como lo son el valle, el sendero, el bohío, el viaje en jaca, el sentimiento de nostalgia hondo al evocar el mismo mundo, que son representativos en la poesía de Lloréns de un aspecto de lo nacional y al ser convocados en la poesía de Reyes adquieren una capacidad simbólica que valida el ideal de nacionalidad que el discurso supone. En otra décima del mismo poema "Canto a Lloréns," la persona poética dice:

y al rumbo de tu sendero
trota mi voz por el valle
¡Nadie le diga que calle
a un jíbaro por sincero!
si cantarte es lo que quiero
no importa en que jaca viaje,
ni la maya que me saje
ni el viento que me entristezca,
yo solo quiero que crezca
tu sueño por mi celaje.

Esta décima es expresión exacta de la voluntad de esta poesía. Que "crezca" el "sueño" de Lloréns por estos versos quiere decir que crezcan sus ideales, sus anhelos nacionales. Los versos "¡Nadie le diga que calle a un jíbaro por sincero!," implica otra promoción del "jíbaro" como símbolo. Tanto para el hombre Lloréns como para su poesía, el jíbaro era un símbolo de la nacionalidad. Cuando en la poesía de Reyes se vuelve a mencionar al jíbaro se pretende con ello imprimirle validez a un diálogo que quiere restablecer la ilusión de que los valores nacionales se encuentran o son esos símbolos.

Son varios los momentos en que la poesía de Reyes procura exaltar ese sentido de nacionalidad al que nos hemos referido, y casi siempre siguiendo el discurso de Lloréns como modelo. Ahora, de nuevo, como Lloréns lo había hecho anteriormente, Reyes también querrá fundar su discurso en la historia. Lloréns escribió, alternando verso y prosa, un "drama histórico-poético"--él mismo lo llama así--titulado El Grito de Lares. Este texto tiene un referente concreto, el Grito de Lares es un hecho histórico.[17] Reyes también escribirá, en su caso unas décimas, que hacen referencia a ese acontecimiento. Ahora bien, antes que lo temático, lo que queremos destacar de esa décimas tituladas "Mariyandás de mi sangre," es que copian, y no casualmente, el estilo y la disposición de la estructura de otro grupo

de décimas de Lloréns titulado "Mariyandás de mi gallo." Reyes está consciente de ello; su propuesta, en cuanto a lo temático, lo estilístico y lo formal respecta, no pretende ser distinta o innovadora en estos momentos. Su expresión recalca y revive la fe en un diálogo que es búsqueda de unos valores nacionales. Por eso, no obstante en la realidad el acontecimiento histórico haya fracasado, éste se rememora, pues en la poesía su valor de suceso nacional significativo será comunicable.

Hasta ahora hemos visto elementos conjuntivos entre la poesía de Reyes y la poesía de Lloréns, elementos que hacen del discurso de Lloréns un modelo simbólico en la proposición de Reyes. Si bien ello es probable, también podemos señalar disyunciones, diferencias significativas entre una y otra producción, puesto que las capataciones de la realidad no son las mismas. Arcadio Díaz, en su examen crítco sobre la poesía de Lloréns, ha propuesto lo siguiente:

> Lloréns logra imprimirle a su poesía histórica y a su poesía jíbara, a su visión del Grito de Lares y a su visión del porvenir el paradigma utópico, la felicidad o la nostalgia de la felicidad. Es ante todo, en prosa y en verso poeta de certidumbres, de reinos perdidos o futuros, de imaginarios paraisos y de insaciables ilusiones heroicas. Para ello, como veremos, tendrá que abandonar la Historia y sustituirla por la Estética, tendrá que detener el tiempo, como en la misteriosa y encantada isla de la Tempestad de Shakespeare . . . la tierra de Lloréns es fértil, paradisíaca, como la isla de Shakespeare, y como si el poeta pudiera asumir el papel de Próspero, Ariel y Calibán a la vez. Su isla, el amor y la poesía serán su reconfortante Miranda.[18]

La situación de Reyes es distinta. Sus décimas, sus poemas en general, proyectan una visión desilusionada del mundo. El movimiento de acercamiento a la poesía de Lloréns es una ilusión, o mejor, la búsqueda de una ilusión, la posibilidad de acceder a instancias que signifiquen en la vida presente algo mejor. Volver a la morada de Lloréns es buscar en el pasado los valores ausentes de una realidad actual; no es, como veremos, un escape del presente sino una alternativa ética y fervorosa que se nutre en la tradición, en su historia. Esta poesía busca en el pasado una ilusión, pero no se hace de ilusiones. La realidad humana y cultural que la poesía de Reyes confronta no es sustituida--consideramos lo comentado por Arcadio Díaz--como en el mundo de Lloréns, ni aun en los momentos en que se logra reconstruir y comunicar al lector con el espacio lloreniano. En el grupo de décimas "Glosa de la paloma," por ejemplo, donde se elabora un escenario del mundo campesino semejante a los escenarios de los poemas de Lloréns, la visión de la realidad expresada es muy distinta a la realidad que la poesía de Lloréns proyecta. Veamos cuál es la concepción del mundo campesino que uno de los poemas de Lloréns,"Vida Criolla," comunica:

> Ay, que lindo es mi bohío
> y que alegre mi palmar
> y que fresco el platanar
> de la orillita del río.

Que sabroso tener frío
y un buen cigarro encender.
Que dicha no conocer
de letras ni astronomía.
Y que buena hembra la mía
cuando se deja querer.[19]

La de "Vida Criolla" es una visión de felicidad, que también puede percibirse en otros poemas de Lloréns. En cambio, la visión del mundo campesino que la poesía de Reyes entrega es, no obstante, como decíamos, los escenarios se asemejen, muy distinta. Veámoslo en "Glosa de la paloma":

"¡Qué triste es una paloma
cantando al oscurecer!
¡Más triste es una mujer
andando de noche sola!"

(De una décima jíbara)

Cuando el buen lucero riega
de luz el grano primero
y cruzan sobre el higuero
los pitirres de la vega,
cuando el jíbaro a la brega
dice adios desde la loma
mirando la paz que asoma
por detrás de cada palma,
entonces--allá en la calma--
"¡Qué triste es una paloma!"

Con la brisa por guitarra,
por cuatro el agua del río,
por voz el corazón mío
y el guiro de una chicharra,
jíbaro fiel, sin amarra,
yo canto mi padecer,
que si pienso en mi mujer,
en mis hijos y en mi suerte,
tal vez me llegue la muerte
"cantando al oscurecer."

Es triste la tarde oscura
nacida del aguacero,
es triste decir te quiero
si el alma no está segura

es triste la canción pura
del jíbaro y su querer
es triste mirar caer
las cosas de cuando niño
pero en penas de cariño
"más triste es una mujer."

¿Te acuerdas de la campiña,
del beso y la tarde aquella,
cuando llamándote bella
besé tus trenzas de niña?
¿Te acuerdas de nuestra riña
cuando perdí tu amapola?
pero lloras...¿por qué lloras?
¿Dónde dejaste a los viejos?
¿Por qué te encuentro tan lejos
"andando de noche sola?" [20]

En el poema de Lloréns se expresan sensaciones y sentimientos de felicidad. En el de Reyes, los campesinos que aparecen no son representantes pintorescos de costumbres y sentimientos encantatorios; por el contrario, en ese poema se refiere constantemente a la tristeza, al trabajo, se refiere, también, a la condición de inestabilidad y desamparo en que esas personas viven. También en el poema "Padre campo," el poeta describe un mundo campesino, el de la infancia, un espacio íntimo, pero donde las personas se enfrentan a una realidad ardua:

cuando la casa era esa voz que digo
la caracola aupada en las manos del pobre
y más allá mi madre entre el humo y la leña
prodigiosa
volteando ensimismada el rudo tiempo
las gallinas latiendo sobre el polvo
las lomas como ubres
bajo aquel sol perpetuo colgado del sombrero
[de mi padre
así quedó la tierra en mis papeles
en mis dedos los montes de mi barrio [21]

La poesía de Reyes, que busca en la de Lloréns una ilusión, no se desapercibe ni pierde contacto con la realidad que la dicta. Por eso el poeta reformula su diálogo y procede a organizar sus propios elementos, no ya aquellos que encontraba al intimar con el discurso de Lloréns, pues ellos, aunque siguen implícitos, quedarán transgredidos. La voluntad de comunicación y de búsqueda de valores persiste, pero de una forma más interiorizada, como una experiencia vivida, íntima como en el poema "Décima":

siendo niño vi en el río
la imagen de mi tristeza,
un vértigo de belleza
fijó mi sangre. tardío
llegó el verso, poderío
de sol que inició el encanto,
y aquel fantasma de llanto
que en mi camino surgió
cuando el aire presenció
la víspera de mi canto [22]

La poesía se sitúa ahora en un espacio más íntimo, donde lo vivido es una convocación a un diálogo más "natural," ya no es solamente un diálogo deliberado, que se propone la atracción del discurso de Lloréns, la poesía de Reyes nace ahora--y lo veremos ejemplificado más adelante--de un diálogo con su propia realidad. Por eso también habrá un ajuste en el lenguaje, pues es desde el lenguaje desde donde el poeta, en gran medida, asumirá su vertiginosa realidad.

El lenguaje prevaleciente en las décimas de Reyes es un lenguaje preciso y sencillo. Su utilización responde, antes que a un deseo innovador de su tradición, a la voluntad de ser parte y continuación de las voces que proponen la búsqueda, la exaltación o la defensa de valores nacionales. Así lo puede entender el lector. Pero este lenguaje no obrará en toda la poesía de Reyes. Hay otro lenguaje más complejo, más actual, y que se abre a un diálogo más vasto, pues se reconoce dentro de una tradición latinoamericana. Ese lenguaje es el de la _modernidad_; algunos de sus caracteres definidos por una escritura polivalente, plurisignificativa, que en Latinoamérica hacen fecunda los modernistas y la vanguardia hispanoamericana.[23] El lenguaje de la poesía de Reyes querrá operar, entonces, desde planos diversos, y alcanza la concentración más rápida y transracional, pues quedan rotos los puentes explicativos, de elaboración, como observamos en el poema "Muestra":

> más allá de esa flor silencio
>   grieta
> más allá de ese rostro
> toco hasta hacerme daño
> los filos del instante
>   veo [24]

En este poema se manifiestan algunos aspectos característicos del arte contemporáneo.[25] Debido a la construcción fragamentaria, por ejemplo, hay un sentido

de disrupción en las metáforas, pero contrario a hacer discordante lo referido, concentra de modo sutil y profundo las posibilidades del significado. Se manifiesta, también, una concentración de la forma. Pero se produce un ensanchamiento del mundo poético, del espacio representado, puesto que la falta de señales, la carencia de puntuación permite, en algunas ocasiones, más de una interpretación en la lectura. En el poema "La poza del Obispo," por ejemplo, el lector puede establecer vínculos lógicos distintos y producirse la inestabilidad semántica:

entre las redes de metal
                    fugaces
redes perfectas esculturas
relámpagos de nieve
pájaros hechos para el mar
implacable recio mar de Arecibo
fragua violenta de la paz [25]

No obstante existe la posibilidad de señalar diversas concordancias en el poema, se puede fijar un núcleo de significación. La brevedad cortante de los versos produce una visión contrastante del espacio descrito, <u>violenta de la paz</u>, dice uno de los versos, una visión como de "guerra y paz," que es, según lo comentado por Arcadio Díaz en el prefacio a esta edición, cracterística de esta poesía.[27]

Estos poemas son un rompimiento con la coherencia discursiva, una quiebra de la "normalidad" linguística

que celebran la escritura de la vanguardia. En "Let it Bleed," uno de los poemas más complejos de Crónica, la palabra es un rotar que refiere a un mundo fragamentario:

> sería lo mismo caminar por una calle de mi pueblo
> la amargura precoz el paso torpe juego
> del adolescente borracho en la cabeza
> el precio decisivo de una armónica
> justamente crucial para la esperanza
> urgente Janis Joplin
> cómo apretabas los labios para que te poseyera
> el silencio
> sería lo mismo caminar sin rumbo
> el Café Palace tiene un par de mozos
> con chalecos color mandarina
> en una tienda de la Avenida Ponce de León
> hay un busto de Cristo implorando su libertad
> a los mendigos
> mi mujer y yo lo presenciamos
> un hombre cubierto de ceniza estuvo mucho rato
> observándolo compasivamente
> caminaba
> la armónica imposible en la cabeza
> el brujo Brian Jones asfixiándose
> revolcándose en un vómito implacable
> Jimmy Hendrix de piedra me mira me mira
> y es una calle de mi pueblo donde el viejo Pópulo
> sonríe
> escupe y sonríe
> para decirme que la muerte es un lujo
> su precio rencoroso
> siempre terrible de la armónica
> en la vidriera los ojos compasivos
> del hombre cubierto de ceniza
> Cristo mi mano adolescente
> que recorre esta calle esta nota
> secreta
> como un ciego palpándose la cara
> inútilmente palpándose la cara
> inútilmente [28]

La mirada del poeta, como el mismo lenguaje que la sustenta, responde a una realidad vivida: el mundo es reducido a una calle, a un pueblo, "y es una calle de mi pueblo...," dice la persona poética; pero también

podría ser cualquier lugar, "sería lo mismo caminar por una calle de mi pueblo," y en otro verso, "sería lo mismo caminar sin rumbo;" para esta conciencia en rotación una calle, un pueblo es igual a otro porque dondequiera sale al paso la amargura. Janis Joplin de Norteamérica puede corresponderse con un mendigo de la Avenida Ponce de León en Puerto Rico, porque lo que se dice o se canta es la desolación de mundos tristes y seres perdidos. La miseria asedia por doquier y la figura de Cristo en el poema no llega a ser sino una formulación que se resuelve en impotencia. Como en el Vallejo de los Heraldos, aquí lo que se expresa es una conciencia de orfandad.

El lenguaje es conciencia, concepción de un mundo que se trta de fijar, de explicar, es una experiencia dirigida a entender la condición humana; porque este lenguaje es discurso humano: la persona poética habla al ser humano, aunque a veces se dirija a sí misma, como en el poema "Casa":

> yo no quepo en esta casa
>
> mi oscuridad es un agrio lenguaje de caminos
> un rudo hablar de días
> de pan seco y de estrellas
> aquí aguardan
> cuatro pequeños filos de sólida ternura
> cuatro hermosos temores
> y un espantoso estrecho pedazo de agonía
> donde acaricio a veces a la mujer que amo [29]

En el poema "Casa" la persona poética expresa la amargura de su existencia; no sólo se nos comunican las

privaciones de las cosa más esenciales dentro de un contexto familiar, también se evidencia la soledad de los días experimentada dentro de un marco amplio que es el social. Como la poesía de Vallejo, la de Reyes expresa el acoso de la soledad y la angustia:

> que a pesar de estar solo puedo hablar
> llamarle por su nombre a mi cabeza
>
> (Sol y Cruz")[30]

> y que al fin la nostalgia
> la bruma que se hiela
> el deseo terrible de no quedarme solo
> de no mirar la noche cercando la bahía
> como un toro
>
> ("Ciudad paria")[31]

Si como en Vallejo la frustración es presencia y calco del hacer cotidiano:

> me hallarán con los dedos azules
> dibujando la flor en la tierra
>
> ("X")[32]

Si la persona poética de los poemas de Reyes, desde una perspectiva textual se debate con temas similares a los de Vallejo, desde el contexto la realidad es otra. Para Vallejo, la angustia, la frustración de la vida es inexplicable; el sufrimiento proviene de la misma desnudez humana; Vallejo habla desde las evidencias del vacío, en su poesía hay envuelta una poética existencial. En la poesía de Reyes se insinúa, tras la soledad y la frustración, la realidad social puertorriqueña, figurada

en las alusiones a la "Avenida Ponce de León," a el "Café Palace," como veíamos en el poema "Let it Bleed." Este discurso actúa, entre otras cosas, respondiendo a experiencias culturales específicas; la poesía informa de una particular situación que la produce.

Por otro lado, como veremos se nos comunica en el poema "Nota al margen," la persona poética se ve en el "dilema" de echar su suerte "con los locos los pobres y los niños del mundo;" o, como dice otro de los versos: "echarme a la deriva como el barco salvaje." En la controversia se nos informa, desde la experiencia de la persona poética, sobre una sociedad en la cual existe, además de la soledad y al frustración, la inestabilidad y la falta de confianza. En el poema, como veremos enseguida, hay una conciencia que dirime su situación ante la realidad crítica que se formula:

podría claro está
salir de este pequeño
dilema de avanzar de echar mi suerte
con los locos los pobres y los niños del mundo
como cumplió quien pudo
o echarme a la deriva como el barco salvaje
               que aprendí que aprendimos
por las calles sin luces de una basta soberbia
los lúcidos poetas
los hermanos del vino y los más tristes
los pequeños suicidas de la patria

con los parias comparto
mucho de filo y muerte
lloro rendido a veces
de amor por todo y todos
como si me dejaran a la orilla por muerto
y se marchara el mundo como uno de mis hijos
como esa niña extraña que ya no me reconoce

debo aclarar mis cosas
estoy hecho de carne y huesos pasajeros
polvo serán un día
a pesar de la imagen
y nadie habrá ni ciego ni profeta
que seriamente jure lo contrario

por tanto
continuaré anotando lo mejor de este riesgo
hay voces disparates sueños
que se vuelven temibles decisivas hogueras
y uno pone su mano
su mano de temor y se prepara
al hondo al duro acontecer de sangre
al ávido huracán a lo que invoca
el pobre diablo que nació sin garras
y el llanto y el amor lo hicieron fiera [33]

En esa reflexión que supone el "dilema," el poeta resuelve responsabilizarse ante su situación; no hay un apartamiento o alienación respecto de la sociedad sino una actitud resuelta a asumir su mundo, como lo implica el verso: "continuaré anotando lo mejor de este riesgo."

Conviene volver a mencionar que ya el poeta no busca en el pasado, por ejemplo en el mundo campesino como aprendía de la poesía de Lloréns, evidencias para su realidad sino que se inmerse en el reconocimiento de una experiencia concreta y presente. Los elementos que lo hacen partícipe de esa realidad se encuentran en su experiencia, en su vivencia como padre, como hombre de casa, como amigo. Al poeta lo ganan los niños, que son, como dice el poema "Temprana ofrenda," su corazón de semillas; y así también se expresa en el poema "De duendes y verdugos":

por esta fierecilla que me toca y me habla
y me vuelve a su juego de suaves pesadumbres
donde soy padre hombre de casa y hasta amigo
alegre en ocasiones
capaz de bromas versos
locuras de esta sala que comparto a lo lejos
con otros
que me llegan Huaralí como ardiendo
por tus ojos de seda que no vence la muerte [34]

El niño es motivo de vida, o de celebración como en el poema "Temprana ofrenda":

El tiempo vino cantando
por la boca de mi niña.
¡Ay que dancen los luceros
celebrando la visita![35]

El niño es, también, como un antídoto contra el asedio frustrante de la realidad. En el poema "De duendes y verdugos," cuya dedicatoria se refiere a la condición de presidiarios de "J.", "R." y "A", personas de las cuales sólo se nos da la inicial de su nombre, el poeta expresa una solidaridad, comparte el dolor de esos presos a quienes llama compañeros y se hace eco de sus "voces" y sus "gritos":

sin perder un instante la clave del verdugo
sus voces y los gritos del compañero
escucho

A esa realidad que el poeta advierte como injusta se contrapone la idea del niño, porque el niño, como dicen otros versos del mismo poema "De duendes y verdugos," es un ser ". . . implacable que defiende su aliento a fuerza de relámpagos;" en el niño el poeta encuentra

fuerzas para compartir con aquellos que sufren. Los hijos, esos "cuatro pequeños filos de sólida ternura cuatro hermosos temores" que llenan el poema "Casa," el hogar, la familia específicamente, son la alegría y como una protección para el poeta. En los hijos encuentra el aliento que necesita para reconciliarse consigo mismo y sobreponerse a la "amargura," a la "tristeza." Por eso comparte, por eso "juega" con los niños, como podemos apreciar en el siguiente fragmento de "Historia de un encuentro por venir":

> para en contrar el mar entre loa árboles
> como un niño travieso
> y jugamos a amar olvidándolo todo
> como dos magos delirantes
> deslumbrados por su propio infinito prodigio [36]

Con los niños es posible encontrar una manera nueva de ver las cosas, ". . . encontrar el mar entre los árboles" como dice el verso, es una manera de no sucumbir, es una forma de seguir adelante; tal vez porque en la infancia se desconocen las atribulaciones de la vida y la vida es perspectiva, muchas posibilidades. Respecto de la infancia o sus recuerdos, André Breton ha escrito:

> Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la 'verdadera vida'; esa tras la cual, el hombre tan solo dispone, además de su pasaporte, de ciertas entradas de favor; esa infancia en la que todo favorece la eficaz, y sin azares, posesión de uno mismo.[37]

El enlazamiento con los niños, reconocer el mundo de la infancia, es una manera de querer descubrir una vida auténtica, una "verdadera vida" como dice Breton, sin injusticias, donde cada quien pueda disponer, en una participación libre, de su propia persona, del destino común.

En el poema "El resto," cuya dedicatoria dice: "a mis hijos, a todos," el poeta expresa la amargura de una existencia que tiene como marco la realidad burlada de su "patria." Pero, no obstante ese reconocimiento, anuncia también un mañana exento de depredaciones y sufrimientos que pertenecerá a los niños, pues ellos son la fundación del porvenir y la energía de su esperanza:

> y sucede que sirvo
> que pese a todo me honran los niños extasiados
> jubilosos palpando el lomo de mi sombra
> conscientes de que lloro
> de que hay manchas temibles detrás de mi silencio
> pero celebro el hijo
> pero comparto el orden de las manos que afinan
> la energía secreta de la patria [38]

La frustración, la amargura que la poesía de Edwin Reyes expresa proviene de su presente, en su alrededor no halla sino desencanto, injusticias que lo entristecen y que también lo enardecen. Pero esta poesía no se satisface simplemente con delatar insuficiencias; aspira a conquistar un tiempo presente libre y ético, hay en ella un deseo de transformación de la realidad y de

reivindicación de los seres marginados y oprimidos, como se desprende de los poemas ya estudiados y aun puede ser constatado en los poemas "Riesgo," "Transfiguraciones" y especialmente en "Y casi no podemos amar," donde la amargura, el coraje y el deseo de reivindicación aparecen como una desasosegada evidencia:

en la garganta quiero
la nómina de fiebre el indio el paria
la herida con el fuego en la ceniza el hacha
poco a poco la fuerza que no cede
la vibración del tigre en plena zarpa
la violencia feraz el nacimiento [39]

Ese presente insuficiente y el deseo de cambiarlo explican por qué el poeta tiende su mirada hacia las décimas tradicionales de Lloréns, y en el diálogo formulado podemos apreciar sus preocupaciones nacionales; también explica la importancia que adquiere la idea del niño como anuncio de una satisfacción futura: la poesía de Edwin Reyes trata de recuperar, simbólicamente, en un mundo tradicional y en las visiones de un futuro, la pérdida que encuentra en el presente. No obstante lo amargo, lo inicuo de ese tiempo vivido, hay un deseo de seguir viviendo esa realidad, porque el poeta la asume como una necesidad natural de un destino común liberado de la injusticia. De ahí el llamado a los parias, a los pobres, a los niños, porque vivir, compartir es rechazar la injusticia. Ese fervor solidario, que conoce la ilusión y la amargura, que integra el discurso

de Edwin Reyes, es parte de esa voluntad que caracteriza la poesía puertorriqueña, una poesía que quiere operar sobre la cultura, sobre la historia.

La poesía de Iván Silén

La imaginación y el afán poéticos en Puerto Rico, decíamos anteriormente, tienen, entre otras posibilidades a indagar, una definición singular en la asunción de un papel histórico para la literatura; esto es: la poesía se presenta como una función capaz de intervenir en el destino social y como una ideología cultural donde teorización estética y compromiso social son algunos de los elementos propuestos. En Puerto Rico coexisten distintas opciones de la poesía, y la literatura, pensamos, en cualquier caso nunca requiere probar una opción como única o definitiva. Algunos poetas mantienen una actitud de entusismo--un entusiasmo crítico por lo común--frente a la historia posible, la historia que se desea, y otros expresan un desencanto, que tampoco deja de ser crítico, ante una historia no probable. La poesía de Iván Silén, por ejemplo, es una poesía compleja.[40] Muestra el paso del poema entusiastamente crítico y de preocupación social al poema obsesivamente personal, a la experiencia de una realidad que lo desencanta de todo.

Iván Silén (1944) es un poeta controversial en Puerto Rico. No obstante vive hace diez años en la ciudad de Nueva York, sus variable retornos, sus

encuentros y lecturas de poesía y sus libros le conceden presencia activa en el mundo literario de su tierra natal. Decimos que es un poeta controversial porque sus libros iniciales, Después del suicidio y el pájaro loco postularon, entre otras cosas, una crítica al tipo de poesía que hasta el momento venían publicando algunos poetas de su generación. Poesía polémica, entonces, se proponía acentuar el nivel poético y no entregarse sólamente a la mera denuncia social:

> Voy a escribir un poema
> (aunque no tengo tinta roja)
> voy a escribir un poema de acero
> que sepa a fábrica,
> a metal,
> a fusil,
> voy a escribir un poema
> para cambiarlo por los militantes
>   los inconformes
>   los químicos
>   (los fantasmas
>   del imperio)
> los que se llaman...
>   marcianos
>   "traidores"
>   o comandos
>
> (Después del suicidio, pp. 15-17)[41]

El sentido del poema puede ser este: es posible escribir un poema de tema social, revolucionario si se quiere, sin la lección de las convenciones de una ortodoxia. "Voy a escribir un poema / (aunque no tenga tinta roja)," dicen los dos primeros versos; y el segundo, de obvia alusión política, implica un rechazo a las doctrinas políticas particulares o sectarias de la realidad concreta que puedan evidenciarse en un

poema. De otro modo dicho: el poeta para manifestar un compromiso o señalar problemas sociales no tiene necesariamente que adcribirse a ideologías políticas condicionadas. En este poema importa el hecho de que el poeta quiere acentuar una conciencia poética. No en vano, desde un lenguaje enfático, el poeta busca utilizar una variedad de recursos poéticos tales como la metáfora, la anáfora y efectos visuales como la variación de los caracteres tipográficos, y que como veremos adelante serán más notables en el pájaro loco.[42] En los poemas que constituyen el libro Después del suicidio, lo temático, la denuncia social, cuando la hay, va unida y muchas veces está determinada por los efectos y el aspecto formal de la escritura.

Estas ideas y concepciones del hecho poético las refuerza el mismo Silén en "El pequeño manifiesto" que aparece como introducción a su segundo libro el pájaro loco. Silén dice:

> La fuerza de la poesía estriba en su libertad descabellada, en sus realidades humanas y en sus metáforas. Toda verdadera poesía ha de ser siempre rebelde, o mejor dicho, ha de ser explosión del inconsciente, donde no importa el ángel o el demonio que grite, porque en última instancia lo que vale no es la temática (dictadura del inconsciente) sino el estilo que se use. . . . El Realismo Socialista para decirlo de una vez, canasa. . . . Su temática como tal está acorralada, enajenada (aunque hable de revolución y de tiros) y sobre todo sin puentes hacia nosotros. Tratar de seguir arrastrando ese muerto es no ver lo que está sucediendo hoy y ahora.[43]

Silén rechaza como perniciosa la corriente literaria que se someta a una corriente política. Desdeña cualquier "ideología" no importa de dónde ésta provenga porque puede corromper o deformar lo esencial poético. Propone como alternativa al "realismo socialista" una poética más amplia y permanentemente revolucionaria, que entronca con el surrealismo y que constituye la más amplia, como decía Breton, "defensa de la libertad;" Silén propone el neosurrealismo:

> El neosurrealismo nace inspirado por el anarquismo y el surrealismo. Es una creación automática de metáforas violentas. En el cual se intenta expresar toda la poesía reprimida socialmente que hay en el inconsciente. Gritería del id por la puerta cotidiana de un simil que baila. El neosurrealismo será un acto anárquico de una belleza viril al margen de cualquier preocupación moral o dogmática, pero sobre todas las cosas será estético. Y recogerá esa flor que es el lirismo en la poesía mundial.[44]

Con esta propuesta que, sin duda, nos recuerda los escritos de Breton, Silén no se estaba colocando al lado de los poetas "surrealizantes," ni tampoco comenzando un nuevo grupo surrealista. Silén se acercaba a aquellos poetas latinoamericanos que sin ser explícitamente surrealistas coincidían con el movimiento o con su expresión poética y que Stefan Baciu ha llamado los poetas "parasurrealistas."[45]

Después del impacto de la experiencia surrealista en Europa y América, la mayoría de los poetas americanos, si no todos, no han podido evitar el influjo del

surrealismo, de manera que esta poética se ha integrado como corriente perviviente a la poesía contemporánea, y más aun, podría ser detectada detrás de cualquier impulso de la literatura hispanoamericana.[46]

Coincidir con la estética surrealista quería decir apertura; liberación de la escritura que no permite camisas de fuerza de ninguna índole; libertad de pensamiento y libertad de imaginación; arbtrariedad de la poesía, de la imagen: "No voy a ocultar que para mi--decía Breton--, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, . . . sea porque pertenezca a la clase de imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario. . . ."[47] Coincidir con el surrealismo es plantear la palabra interrogante, la crítica en la búsqueda que persigue dar el testimonio de una situación contemporánea. Coincidir con el surrealismo, desde la perspectiva de la poesía de Silén, es percibir el desgarro de una conciencia que observa el descalabro de la existencia moderna que ha perdido el real sentido de comunicación y las facultades que posee el amor entre los hombres:

> La realidad
> son sirenas
> y campanas sobre un mismo cuerpo,
> es una planta de alto voltaje que nos tumba,

mientras la velocidad aumenta de momento
(75 millas-85)
tumbándome losojos poco-a-poco
mientra yo trato de salvarlos
trato de rescatarlos de las moscas
en este intento donde los gatos
ya pelean con el viento
donde los perros y los lobos
rondan los sueños para morderlos
y persiguen a la luna para matarla
por mi cerebro que se apaga nuevamente
como se apaga una vela al caer desde la mesa
como se apaga la pantalla de un televisor cualquiera

("Poema en grabadora," el pájaro loco)

En este poema se reconoce inmediatamente la deuda con el surrealismo, o mejor, como veníamos diciendo, sus coincidencias. Desde el principio "la realidad," por medio de la imagen, se transforma: La realidad /son sirenas /y campanas sobre un mismo cuerpo," dice la persona poética. La mirada que observa transforma aquello que se cree conocer; así, la actividad poética es la operación mágica que querían los surrealistas.[48] "Poema en grabadora," como casi todos los poemas de el pájaro loco, nace de la experiencia "newyorkina" del poeta. Refiere una situación vital individual que involucra a un ser colectivo: "mientras yo trato de salvarlos / trato de rescatarlos de las moscas;"[49] estos versos revelan la aventura violenta que padece el poeta--y que puede ser extensible a otros hombres--frente a la gran urbe que se sobreimpone con su electrizante velocidad negativamente al desenvolvimiento de la persona. Más adelante, en el mismo poema, la persona poética dice:

y una voz de grabadora canta
con acento de maquinilla eléctrica mi sentencia
                mi sentencia que dice:
"FULANO DE TAL
HIJO DEL TRAUMA Y DE LA BRISA
NACIDO EN UN ESCRITORIO CUALQUIERA
HA SIDO HALLADO CULPABLE DEL CARGO DE INCREDULIDAD
DE ROMPER EL IDIOMA NUEVAMENTE
DE MORDERLE LA LENGUA A LOS MUERTOS
DE FORNICAR CON DIOS TODOS LOS DIAS
DE SER UN TECATO DE LA PALABRA
DE PARECER UN JIPIOSO CON CARA DE PAYASO
DE* DE* DE* DE* DE* DE* ....

La que habla ahora es una persona que se percibe sin identidad: "FULANO DE TAL," y que expresa así su agonía y su caos. Podemos percibir esa situación de dos maneras: ya en el mismo sentido de lo que se dice, o ya desde esa escritura fracturada, de arreglos tipográficos especiales que insinúan un modo de reconocer esa realidad. Para la persona poética, reconocer su realidad significa tratar se conservar su identidad amenazada, y para ello buscará descubrir otros espacios, nuevas realidades:

Caminar por la orilla del Hudson
es olvidarse que Nueva York existe
es olvidar que uno existe
es caminar el borde de otra ciudad lejana
                        de otra ciudad lejana donde
                            juega el viento
                            donde juega el viento con
                                        la lluvia
            mientras las parcas cantan su lascivia
....

                        caminando la vereda del
                        silencio
caminando esta orilla del Hudson ya de noche
mientras comprendo
sin recordar el camino

que en esta vereda callada
hay otra ciudad que yo sueño

("Nocturno," el pájaro loco)

Olvidarse de las cosas y de sí mismo, extraviarse por los caminos solitarios, buscar una realidad auténtica a través del poder del sueño, es un modo de defensa o evasión mediante el cual la persona del poema quiere evitar la amenaza de su disolución como entidad en el tránsito por las grandes urbes. Recordemos que esa persona, en "Poema en grabadora," ya se había percibido como un "FULANO DE TAL," es decir, como alguien sin identidad. Ese proceso de pérdida sigue ahondándose en la poesía y la posibilidad de que cale la esencia del sujeto se convierte en un hecho, como queda expresado en el poema "Sicosis-XIII":

Comencé a escribir
y me encontré en una casa muy oscura,
donde colgaban losojos en el techo
y donde bailaban las ninfas en las camas,
entonces recordé haber cruzado
puentes de neblina y mariposas,
y comprendí
mientras corría y corría
                                        hacia los puentes
que a lo lejos,
un hombre escribía en mi escritorio.

En este poema se evidencia el proceso de disociación de la identidad en el caos de la realidad. La persona poética comprende que ya es un ente dividido: es, ahora, el que escribe su circunstancia y es el que huye de la misma. Importa señalar que si ese proceso de

disociación es probable, la persona poética, no obstante su circunstancia nebulosa, se percata de ello, comprende su situación conflictiva, la escisión de su entidad en el proceso amplio de la historia.

En estos, como en otros poemas, Silén confirma las coincidencias de su poesía con la expresión de los surrealistas: la interrogación, a veces alucinada, por la existencia moderna, el poder de los sueños y la fantasía como intermediarios a otras instancias, la utilización de la imagen arbitraria que quería Breton y esa pregunta por el individuo que se resuelve en un destino, en una historia común. Más fundamentalmente, diríamos, que en los poemas que hemos visto hay una mirada ávida que observa y sabe observarse. Hablamos, en específico, de los poemas que ahora hemos estudiado, porque en este libro de Silén hay otra vertiente notable --y aún varias--, una recurrencia al tema de "el mal." Esta recurrencia poética, esporádica en los textos iniciales, será más común en los poemas de Filí-Melé y en El miedo del pantócrata. Pero este aspecto de su poesía lo estudiaremos más adelante.

Con su "pequeño manifiesto" y los poemas de el pájaro loco, Silén provocó diversas reacciones en otros poetas. Mientras unos se unían a sus inquietudes, otros lo acusaban de reaccionario e irresponsable. Poetas como Andrés Castro Ríos y José Manuel Torres Santiago exigían un compromiso más directo con la realidad de

su tiempo.[50] La postura de Silén y las polémicas surgidas en ese momento, además de responder a preocupaciones locales, eran--y siguen siendo--parte de una preocupación que abarca sectores más amplios en Latinoamérica. El crítico Adolfo Prieto analizando problemas similares ha expresado lo siguiente:

> Entre los escritores nacidos después de 1935, . . . tiende a volverse notorio el amplio margen de libertad con el que resuelven su actitud de compromiso personal para con la realidad de su tiempo. Los más, sin duda, trasladan a sus obras aquella actitud y las convierten en testimonio, acta de acusación o instrumento de propaganda ideológica; pero no son pocos los que consiguen desglosar los actos del compromiso personal del acto específico del escritor, es decir, el acto estético, o razonan para este último una diversa manera de relación con los reclamos morales del compromiso.[51]

El problema que los poetas puertorriqueños discutían--y de acuerdo con las palabras de Adolfo Prieto--era el del grado o la actitud de compromiso frente a la realidad de su tiempo. Es decir, si hacer una literatura de denuncia tradicional, o referir los elementos de la realidad dentro de una construcción de presencia estética.[52] En cualquier caso, lo que los poetas puertorriqueños quieren es influir en los problemas y procesos de su tiempo.

La misma poesía de Silén, formulada como una estructura de signos linguísticos complejos revela y remite a problemas concretos de la realidad:

despacio
que la puertas están cerradas por los caminos
[del miedo
y hay mil pájaros ciegos cantando la mañana
a la entrada de las puertas esperando
para abrir de momento losojos de la muerte
mientras los monjes de la noche
hacen de los vidrios molidos una verdad que yo
[recito
....

entonces oigo una gran voz
como la que se oye en el poema de Ernesto
[Cardenal
oigo una gran voz
que me dice
que te dice
este poema está prohibido
en puerto rico
y lo anuncia la radio
la prensa
el cura desde el templo
lo dicen en la escuela
se prohibe ... tititi ... se prohibe
....

pero hay una multitud que avanza en
carretera
que avanza en ratonera de cantazo
gritando
jíbaro-sí-yanqui-no

("el pájaro loco," el pájaro loco)

En esta estructura donde las partes vuelven a aparecer dispuestas en una suerte de movimiento que busca recordar el caos del mundo y que, sin duda, la sucesión de imágenes torrenciales pretenden ayudar a conseguir, un sentido, una "voz," "como la que se oye en el poema de Ernesto Cardenal," se llega hacer clara. Esa alusión a la poesía de Cardenal quiere decir que, como en la poesía de éste, aquí también se quiere dar una visión social, donde aparezcan, a través del símbolo, los problemas del mundo colonizado. Esa historia problemática

de la sociedad puede apreciarse también en este otro poema:

> Viva la anti-poesía revolucionaria
> viva el anti-cine de Godard
> la anti-novela
> el anti-teatro
> el anti-imperialismo con versos
> ....
>   con Cuba y por Cuba
>   con los flamboyanes rojos
>   y las tardes anaranjadas
>   o amarillas como las chinas
>   como las hojas del otoño
> ....
>   flooooores
>   flores para los muertos
>   flooooores
> hasta que los estudiantes se alcen
>   y los obreros en huelga
>   y Vieques ocupado
>   y Culebra ocupada y San Juan ocupado y
>   la madre ocupada
>   toda la noche con la noche entre los dedos
>   con la muerte entre los dedos
>   con la nada entre los dedos
>
> ("Panfleto de la antipoesía," el pájaro loco)

En el "Panfleto de la antipoesía" algunos versos son elocuentes ellos mismos; otros hacen una referencia más directa a la situación del país, Puerto Rico, intervenido política y militarmente. La experiencia poética, en este sentido, es una experiencia de la historia de una sociedad.

No deja de ser difícil una empresa que se propone lograr poemas como los arriba presentados, donde la tentativa de llevar un mensaje se inserta en una red de signos verbales complejos que, no obstante el referido

extratextual, en última instancia remiten a su propia realidad. Silén, con estos trabajos, como muchos escritores jóvenes latinoamericanos, parece estar dispuesto a realizar "la conciliación entre vanguardia artística y vanguardia ideológica, ese sueño frustrado de tantas generaciones."[53]

En sus otros libros, Silén prosigue la exploración de apertura imaginaria y su aventura deslumbrará por su confianza en la expresión verbal. Pero esta misma confianza lo llevará también a excesos lingüísticos que podrían revocar o interferir con sus hallazgos poéticos. En su libro los poemas de Filí-Melé, desde un lenguaje pleno de fe, reiterativo y de tono altamente lírico, la realidad que se nombra, entre otras cosas, nos pondrá intencionadamente en contacto con uno de los mundos poéticos más nítidos que la literatura puertorriqueña ostenta: la poesía de Luis Palés Matos. En particular, los poemas de Filí-Melé evoca los tres poemas de amor que aparecen al final de la colección de Palés, Poesía (1915-1956): "Puerta al tiempo en tres voces," "El llamado" y "La búsqueda asesina (poema inconcluso)," poemas, éstos, cuya temática podría conformar una unidad especial y definible dentro de la obra completa de Palés.

Silén toma el nombre del personaje de los poemas de Palés para darle título a su libro. El poemario--que en realidad puede leerse como un solo poema subdividido--

se abre con dos epígrafes; uno de Palés Matos y el otro de Vicente Aleixandre. El epígrafe de Palés, cuyos versos, "perdida y ya por siempre conquistada,/ fiel fugada Filí-Melé abolida," tomado del poema "Puerta al tiempo en tres voces," marcará el sentido de la temática del texto de Silén, pues la concepción paradójica "perdida/conquistada," "fugada/abolida," opera como un disparador donde las cosas--relaciones, potencia erótica--avanzan como una comunión y como una pérdida. Además, a lo largo de la escritura aparecerán insertos versos de los poemas de Palés, a veces con ligeras alteraciones, pero cuando esto suceda la referencia al discurso de Palés se entenderá como directa. Así, por ejemplo, en "Puerta al tiempo en tres voces" Palés dice: "Canto final donde la acción frustrada/ abre al tiempo una puerta sostenida/en tres voces que esperan tu llegada," y Silén dirá: "hay una puerta del tiempo/a cuatro voces;" Palés, en otros versos: "Catedral de ceniza, árbol de niebla," y Silén: "canto de la intrusa/y pájaro de ceniza, Filí-Melé; Palés: "pienso, Filí-Melé, que al buscarte/ya te estoy encontrando,/y te vuelvo a perder en el oleaje," Silén: "está pasando ese ser de tu recuerdo,/esa presencia ajena que no llega,/esa presencia de nadie que no pasa." Podrían transcribirse series de correlatos donde una escritura está implicando la otra. Con ello, se registra la experiencia, se hace evidente una conciencia histórica que va fortaleciendo

el "sistema" literario. Es decir, a través de la poesía de Palés, Silén está participando de un acervo cultural que la historia propone como producto, y a su vez, con su poesía, elabora nuevas significaciones para la historia. Similar situación, a este respecto, veíamos anteriormente entre la poesía de Edwin Reyes y la poesía de Luis Lloréns Torres.

El lenguaje poético, ha explicado Julia Kristeva, es un diálogo de discursos:[54]

> El lenguaje poético aparece como un diálogo de textos: toda secuencia se hace con relación a otra que proviene de otro corpus, de tal suerte que toda secuencia está doblemente orientada: hacia el acto de la intimación (la transformación de esa escritura). El libro remite a otros libros y mediante los modos de intimación . . . da a esos libros una nueva manera de ser, elaborando así su propia significación.[55]

Con el acercamiento a los poemas de Palés, con esta comunicación deliberada, la poesía de Silén se está abriendo a un diálogo que conjuga los signos que crean una tradición, que le dan identidad propia a una cultura y que, por ello, son parte sustancial de la vida, son parte de una sociedad.

En ese movimiento del diálogo que es una continuidad de signos culturales precisables en la historia, el poeta buscará crear sus propios ritmos y darnos la versión de su aventura poética:

> pero la hermosa resucitó como una guitarra
> finita en la música del tiempo
> y me canta la canción

de los juegos en los parques,
detrás de la noche
resucita a la amante a jugar los sueños,
y creció de la amante una gran casa,
crecieron bosque y soledad de luna,
crecieron ríos corriendo por mi cuerpo
y yo la habité porque no existo,
le coloqué pitirres y nubes amarillas
por el sueño,
la soñé cauce y delta,
y oceano,
e infinito del barco del amor,
la soñé cometa cruzando mi horizonte,
expandiendo su galaxia del amor
en las constelaciones de mi cuerpo,
pillando al tiempo
y la distancia,
al resucitar por la mentira de mi rostro,
al girar por mi boca
como un planeta y una luna,
pero la hermosa resucita
como una guitarra finita
en la música del tiempo;

(Fragmento de los poemas de Filí-Melé)

La poesía de Silén, como Palés Matos en sus poemas, revela que la amada a quien se le destina el canto es un ideal, un sueño, una invención del poeta: "la soñé cauce y delta," dice la voz de los poemas de Filí-Melé.[56] Palés Matos ya había dicho, al comienzo de "Puerta al viento en tres voces": ". . . Del trasfondo del sueño la escapada/Filí-Melé. . . " Ambos poetas sueñan su personaje, lo crean en el poema, o es decir, crean su presencia porque Filí-Melé no se concreta sino en la evocación de otros tiempos: en el deseo de una posesión futura o en el recuerdo de una consumación antigua. Palés, en "Puerta al tiempo..." dice:

¿Qué lenguaje te encuentra, con qué idioma
(ojo inmóvil, voz muda, mano laxa)
podré yo asirte, columbrar tu imagen,
la imagen de tu imagen reflejada
muy allá de la música-poesía
muy atrás en los cantos sin palabras

Mis palabras, mis sombras de palabras
a ti, en la punta de sus pies, aupadas.
Mis deseos, mis galgos de deseos;
a ti, ahilados, translúcidos espectros.

Silén, en _los poemas de Filí-Melé_:

¡ah, mujer!, pedazo de sol, vaso de lluvia,
como seguir si no te toco, de tanto verte abrir
y cerrar la puerta, si no te conozco de tanto
adivinarte en tu secreto. pedazo de árbol
caído mujer de la neblina antigua, dime de dónde
vienes, dime dónde quedaron tus pasos antes de
tu saludo, dime si vives donde vives, o si eres
la fuerza de la energía caminando. . . .

No existe un ser palpable en esos ejemplos; su presencia es la requisición que de ella hacen los poetas. El personaje en ambos poemas, esa posibilidad invocada, ser femenino Filí-Melé deseada, se desarrolla al nivel de figura mítica; lo corroboran también los ejemplos presentados. La crítica María Teresa Babín, en su trabajo sobre los poemas de amor de Palés lo ha señalado; este personaje, dice, "no es nadie en particular: es la mujer abstracta y única del ideal. . . ." "El ser femenino se ha convertido en mito."[57] Al comentar la poesía de Iván Silén, Dionisio Cañas también ha referido la condición de este personaje como mítico: "Filí-Melé es la 'mujer eterna' circunstanciada en la mujer hispanoamericana . . . más a la vez trascendida

míticamente en mujer universal y cósmica."[58]

Pero, mientra en Palés ese ser "mítico" sigue un movimiento que se resuelve en aliento humano, en energía creadora que liga al hombre a su mundo, como queda propuesto en los versos finales del último de sus poemas de amor:

Zumbel tú, yo peonza. Vuelva al tiro,
aquel leve tirar sobre el quebranto
que a masa inerte dábale pie y giro
haciéndola cantar en risa y llanto
y en sonrisa y suspiro...
vuelva, zumbel, el tiro,
que mientras tires tú me dura el canto!

Mientras que en la poesía de Palés se convoca, como lo muestran esos versos, a continuar el canto y aparecen los signos, en esa convocación, de la esperanza, en la poesía de Silén ese ser "mítico," no obstante en algunos momentos se perciba como un ideal positivo, se resuelve finalmente en algo corrosivo e insificiente; así lo supone la parte final de los poemas de Filí-Melé y se evidencia en los siguientes versos:

el mar es el lugar
donde los ángeles del moho
te ofrecen mirra y cartones,
langostas y espejos
para que mires tu rostro
de mulata en lluvia,
en espantos y en bochornos,
para que mires como se te pudre el vientre,
como se te llena
de lunas y gusanos,
para que mires
como se te pudre
de hojas y alacranes,
como se te vuelve noche,
Filí-Melé,

olvido y vagabundo
....

hoy eres una lata
de carne-beef, Filí-Melé,
tu vulva se ha ido
llenando de pulpos
que se comen la noche
y las estrellas,
se ha ido llenando de ratas
que se comen la lluvia
y las gaviotas,
se ha ido llenando
de amapolas y claveles
de miedo y de amantes,
que te recuerdan hermosa todavía,
que te recuerdan como la mujer nublada,
porque eres, Filí-Melé,
y tú lo sabes,
ese lugar del sueño
y del abrazo
donde el mar se pudre de tanta lluvia,
ese lugar del corazón...

¡que poblaron las arañas!

Estos versos representan un sentido que aleja la poesía de Silén del modelo que en una relación definida significa la poesía de Palés, y asumirá otras relaciones en el discurso. De ahora en adelante se emprenderá una aventura desconectada de las formas del diálogo deliberado y se nos entrega una expresión que se caracteriza en gran medida por la experiencia más individual. Todo lo contrario al ser dador de fe que se advierte en el discurso de Palés, la concepción de Silén se vuelve opaca: "... mujer nublada," dice la persona poética. La poesía de Silén destruye el mito que concibe al ser femenino como inspirador o salvador, pero a la vez sustenta, como una moneda de dos caras, el anverso de ese mito, el del ser femenino depredador, el de la

mujer devoradora, que también puede encontrarse en otros textos latinoamericanos, como por ejemplo Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos, o en los textos--algunos de ellos diatribas--de Juan José Arreola.

Ahora, suponiendo que ese ser-personaje pueda ser un símbolo de la vida, la perspectiva transmitida a través de él es negativa. La adecuación de la realidad que se proyecta es, entonces, de pérdida y de un desencanto radical.

Tal vez la misma forma larga del poema de Silén pueda ser significativa y ayude a explicar esa visión negativa que se proyecta. El poema largo, en este caso, permite un proceso paulatino en que simultáneamente se descompone lo que se elabora. Ahora bien, lo que se destruye, además de esa invención que es Filí-Melé, es el mismo yo poético. En ese largo proceso en que lo ideal es finalmente convertido en detrito, la persona poética se ha identificado o se ha puesto en el lugar de lo inventado trastocándose así, como en un juego de espejos, la realidad creada. Son varios lo ejemplos a lo largo del poema en donde esta identificación se evidencia:

> como si fuera posible que la hermosa,
> se cortara las venas al morirse,
> y me desgarrara por su sangre la tristeza,
> como si fuera posible
> la personalidad que somos [59]

Más adelante:

ahora que abres la puerta de tu sombra
y me llamas "Navi,"
y me arropas sueño
y me cantas luna,
y me sacas del espejo
para meterme dentro de ti,
para curarme el miedo y la tristeza,
para adoptar al poeta
en la casa del amante 60

y después:

porque nos estamos inventando, Filí-Melé,
¡nos estamos inventando!

Luego:

. . . como un dante que busca a la beatriz que soy
....

. . . donde yo,
beatriz, sufre por ti, mujer y dante,
verdugo del poeta. . . .
....

. . . yo te invento al revés. . . .[62]

Constatándose tal identificación y a veces, en realidad, una inversión entre Filí-Melé y el hablante poético, el sentido destructivo que se dirigía a Filí-Melé estará afectando también a ese hablante poético que en el proceso depredador sufre sus propios accesos.

Uno de los versos transcritos recientemente a modo de ejemplo decía: "y me llamas 'Navi'," y en otros versos leemos: "ahora que sabemos que somos/Filí-Melé y 'Navi'."[63] Lo que queremos subrayar es la palabra "Navi," que leída al revés dice Iván, que es el

nombre del poeta. En la inversión del nombre del poeta, que resultará en el poema como el nombre de un personaje, percibimos un deseo de participación de quien escribe. Con esa participación del poeta-autor que es quien configura y organiza las instancias del discurso poético, el lector puede explicarse con más exactitud las significaciones del poema.

En la lectura de la poesía de Silén es percibible un sentimiento de violencia encerrada; ello se demuestra, entre varios posibles ejemplos, en el proceso de destrucción paulatino en el que se desagregaba el personaje Filí-Melé. Ese sentimiento de violencia que comprende, en forma autodestructiva, a la persona poética y que implica a través de un juego de nombres al poeta, apunta, más allá de una desencantante visión de la realidad del autor, a la concepción de un mundo fragmentado por la violencia implícita. El espacio que se crea resulta muchas veces caótico; no hay líneas que modelen un sentido específico en un momento dado. De ahí que en ciertos momentos, por ejemplo, las imágenes que se suceden aparenten no tener un ordenamiento lógico.

Un proceso poético como éste, complejo y de variadas instancias, sería difícil de concebir en una forma corta. Por eso, pensamos, el poema de Silén es extenso; la forma larga permite al poeta, mediante la variación de las instancias, configurar su producto.

Esto no quiere decir que la forma larga utilizada por Silén sea la más pertinente para expresar una aventura. Suele suceder que, como veíamos anteriormente, en este poema el lenguaje se hace reiterativo, la persona poética se muestra inestable y el resultado es, a menudo, un laberinto verbal. Los poemas de Filí-Melé es un poema largo que no sufriría una lesión orgánica si se le suprimieran algunas partes. Su unidad relativa, antes que una organización determinada del mismo, consiste en la postulación consciente o inconsciente de una conciencia destructiva y violenta que lo atraviesa de parte a parte y que se disemina por él. Por ello la improbabilidad de tal organización y por ello, también, esa visión en crisis que se desprende de esta poesía.

En su último libro, El miedo del pantócrata, todavía en prensa, Silén seguirá optando por las formas largas e internándose por laberintos verbales y sucesiones de imágenes que conforman un espacio fragmentado a veces difícil de interpretar, donde el lector, no tanto perdido como intrigado, prosigue adivinando un sentido oscuro en el discurso.

Uno de los poemas importantes y que podría presentarse como visión del conjunto lo es "El jinete del ojo menor." El poema empieza con un epigrafe del poeta peruano Martín Adán, un fragmento de su canto a Machu Picchu "La mano desasida." Ese epigrafe nos da, en esencia, el sentido de la aventura de Silén: es un

grito desesperado, íntimo, agónico de un ser en busca de su identidad. Como Martín Adán a Machu Picchu, Silén canta al mar Atlántico. Es un intento de diálogo que no se produce porque se dice más de la persona poética que del Atlántico. El mar es como un pretexto; el poeta en su aproximación refleja una crisis propia, ve en el Atlántico su falta de identidad y su desgarramiento:

Si me parezco a ti, mar
no me detengas. Déjame
ser la red y la tragedia que somos
hasta cruzar el icono,
confundete en mi,
porque te asoma la palabra
contra la última costa
porque no existes

Ante el Atlántico la concepción de la existencia se hace paradójica, como se verá en los primeros versos del ejemplo a continuación, y no existe nada que la organice, no hay nada que se muestre como asidero en un espacio fantasmagórico, ni el amor ni dios resultan fuerzas salvadoras, no se da con una identificación posible:

No te mueras de mi,
que estoy muriendo,
que estoy viviendo, muere:
llega aunque estés lejano,
aunque estés botella contra arena:
¡sueña!
y siéntate otravez
en el olvido. Derrama
mi alegría como un grito:
camita del amor,
montaña del terror.

Naufraga en ti
cuando dios se asome a tu vacío

Porque soy el ángel del sur:
muñeca del sur que contempla sus muñeca.
Traficante de espejos.
Fantasma que busca su destino.

¿Quién eres, mar, di, para qué vives?
Si se que sufres como un muerto,
y te duele el tiempo de ser y no acabar.
Te duele como a mi: destino y ya no importa,
abrazo y ya no importa.

Vemos como en una realidad vaciada donde las cosas del destino ya no importan, sólo surgen las interrogantes como un clamor desconcertado percutiendo sobre un mismo problema: "Qué pesadilla soy yo. . . .?" Esta es una conciencia carente de morada, sin nada con lo cual identificarse: empecinada en sí misma, divaga, pregunta a lo largo del poema y frustra el intento de diálogo que pudo haberla sacado hacia un conocimiento histórico o hacia una respuesta.

En otros poemas del mismo libro será notable una recurrencia poética de la cual ya habíamos hecho mención anteriormente, puesto que se percibe en forma lacónica en los primeros textos, como en el pájaro loco, luego es más patente en los poemas de Filí-Melé y que, en fin, se intensifica en el desarrollo de los trabajos: el tema de "el mal." Aclaramos que la "significación del mal" que por el momento acogemos responde, entre otras cosas, a uno de los razonamientos que a este respecto Georges Bataille propone en su libro La literatura y

el mal y que consiste en una quiebra de los límites de la razón como condición del ser, o mejor, de ciertos "seres."[64] Ahora bien, no queremos decir que a la obra de Silén la atraviese de principio a fin una unidad que se base en la elaboración tan compleja del tema del mal; más que un ejercicio continuado del tema del mal, surgen obsesiones en torno al mal. Hay en sus poemas, por ejemplo, un deseo de romperlo todo, de transgredir valores, de transgredir las cosas. El escritor Mario Vargas Llosa ha comentado este sentido de "transgresión" que él ve como elemento característico de "el mal;" dice: "'el mal', pues, persigue ávidamente la satisfacción de apetitos físicos y morales que exigen la transgresión de la Ley, el exceso, la vida como un puro gasto y pérdida. . . ."[65]

Los poemas de Silén a menudo se orientan hacia las cosas nebulosas, son un desafío a lo que comúnmente se entendería como el orden y lo racional: "Bajamos hacia donde siempre es peligroso que se baje," dice el primer verso de "el pájaro loco": hay un intento de acercarse a lo "oscuro," de escandalizar culturalmente o del modo que sea, de romper el equilibrio de las relaciones. Ese bajar al peligro más adelante se traduce en un intento de escandalizar mediante la atracción de figuras culturales, como lo es Prometeo en los versos siguientes, que rompen el concepto de algunas relaciones como pueden ser las familiares y sociales:

así camino hasta las tumbas abiertas
y mi madre me invita a un desayuno
mientras Prometeo le mete la mano entre las
piernas
y todas las madres se persignan
¡ay la envidia![66]

La poesía de Silén, en estos casos, pretende ser irreductible a la razón; al estilo de la de un Baudelaire o un Rimbaud, ésta poesía quiere ser "maldita." Ciertamente hay un sentido "maldito" en esa imaginación rebelde, incontrolada, que se desborda en esta poesía. En el largo poema "El príncipe," cuando se expresa una relación amorosa, por ejemplo, el sentido de ésta podrá parecer gratuito, en una voluntad de exceder, si recordamos lo comentado por Vargas Llosa; los actos en esa relación podrían parecer, según como se les mire, hermosos o morbosos:

Y el mar esa forma de abrazarte:
un poco de neblina
donde los amantes
debajo de las copas
se masturban.
....

Extranjera
cuando somos la misma cosa,
me masturbo sobre tus pies.

("El príncipe," El miedo del pantócrata)

Este delirio masturbatorio[67] es comprensible dentro de una relación amorosa que--y lo podemos apreciar también en los poemas de Filí-Melé--suele derivar hacia un vehemente ejercicio y mostración de la misma. A veces en forma desesperada, lo que se dice, como en los

versos del poema "El príncipe" que ahora siguen se tiñe de un color violento:

porque vengo de galaxias
que todavía no han llegado,
desesperadamente, polvo mio,
--lo sabes hace tiempo--
vengo del medioevo
a besarte la boca con vinagre. . . .

La relación del hablante poético con la figura femenina es equívoca e inestable; se mostrará siempre como una tenaz batalla que fluctúa entre el requerimiento de la amada y su rechazo. La figura femenina en la poesía de Silén es, como si esa expresión la dictara una conciencia esquizofrénica, no solo un objeto sino como un lugar donde expresar las alabanzas, los excesos y la violencia.

Respecto de esas mínimas recurrencias poéticas en torno al tema de "el mal" no hay nada de lo mencionado aquí que la literatura "maldita" no hubiera tocado y mostrado anteriormente, pensamos en Sade o en Bataille. Como se demuestra en los poemas de Silén, esta literatura suele desembocar en una crisis de violencia y en un sentimiento que conduce a la "destrucción." La crisis de esa conciencia poética que aquí se expresa, el conflicto entre dod fuerzas encontradas que podemos denominar como una creativa: la preocupación por el ser colectivo que veíamos en aquellos poemas iniciales de el pájaro loco, el diálogo, por ejemplo, que atrae

a sí la poesía de Palés y siguiendo ese modelo reelabora una invención y reelabora un mito, y otra tendencia opuesta, solitaria, destructiva, que se demuestra particularmente en el desarrollo del personaje Filí-Melé o casi en cualquier situación donde aparece la mujer, esa situación polar trea como resultado más preguntas sin respuestas. Porque esta poesía vuelve a preguntar, y esta vez pregunta por la relidad que la rodea; la soledad se presenta entonces como una decepcionante evidencia, como toda respuesta:

> ¿Qué pierde un hombre
> aquí donde estoy sentado?
> ....
>
> ¿A quién espera?
> ¿Quién preguntará por su ternura?
> Si todo el mundo teme a todo el mundo
> y la noche pesa, pesa, pesa.
> Nadie pagará su almohada sola
> y las mujeres que lo amaron
> en la mañana
> esconderán
> el pan caliente.

Esta es la realidad hacia la que deriva la poesía de Iván Silén: hacia una soledad que ni siquiera el diálogo abierto que remitía a un aspecto de lo culturalmente válido y justo dentro de esa expresión pudo evitar. La realidad, nos dice esta poesía, está vacía, porque "todo el mundo teme a todo el mundo": es una declaración de desencanto, es un reclamo ante el destino, ante una historia que excluye la fe y la comunicación en ella y que envuelve la solitaria voz del poeta.

Ejercer una violencia depredante, transgredir, excederse, es la opción que ante su realidad vaciada la poesía de Iván Silén encuentra.

La poesía de Silén es importante, entre otras cosas, porque ha contribuido de una manera excepcional a radicalizar en Puerto Rico una escritura y pensamiento poéticos que las literaturas de vanguardia, particularmente el surrealismo, pusieron de relieve, en especial esa opción que pone a la palabra en toda libertad y que la libera, según decía el mismo Silén, de todo "postulado ideológico." También es notoria esa dimensión que se identifica como un diálogo en el que se consignan discursos particulares--el de Palés, por ejemplo--, uno de cuyos resultados plantea un conocimiento de nuestra historia literaria, y que bien puede interpretarse como un deseo de advertir y afirmar una realidad cultural.

Si bien estos caracteres pueden ayudar a explicar la poesía de Silén, el signo distintivo en el conjunto de su obra es la experiencia que pronunciadamente conduce esta poesía a aventuras violentas y nos muestra su pasión amarga.

NOTAS

[1] Julia Kristeva, basándose en los principios teóricos enunciados por Phillipe Sollers, dice que el lenguaje poético es un diálogo de textos; es decir, que un texto siempre implicará otros textos. Ver Semiótica I, traducción de José Martín Arancibia (Madrid: Editorial Fundamentos, 1978). Estos supuestos teóricos nos han sido útiles en la confección de este trabajo. Más adelante, cuando estudiemos la poesía de Iván Silén, volveremos sobre este asunto.

[2] Edwin Reyes, Crónica del vértigo (San Juan: Publicaciones Huaralí, 1977). Las citas que hacemos de los poemas corresponden a esta edición.

[3] Ver Octavio Paz, El arco y la lira (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), p. 185.

[4] Julio Ortega, Figuración de la persona (Barcelona: Edhasa, 1971). Ver la sección de "La lectura de la tradición," p. 183.

[5] Ver Octavio Paz, Los hijos del limo (Barcelona: Seix Barral, 1974). Atiéndase, específicamente, al capítulo VI del libro.

[6] Ver Arcadio Díaz Quiñones, "La isla afortunada: sueños liberadores y utópicos de Luis Lloréns Torres," Sin Nombre,6, No. 1 (1975), y la continuación, segunda parte del mismo artículo,6, No. 2 (1975).

[7] Edwin Reyes, "La décima en Luis Lloréns Torres," Claridad, En Rojo, 10 de mayo de 1975, pp. 14-15.

[8] La revista Guajana publicó un número compuesto totalmente de décimas, No. 10 (1968). En el Editorial y en sus "Notas sobre la décima popular puertorrique-ña," comentan la importancia que tiene esta forma en la literatura puertorriqueña. Estudios que tratan el tema en más detalle son: Pedro C. Escabí y Elsa M. Escabí, La décima: Estudio etnográfico de la cultura popular en Puerto Rico. (Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1976), Cesáreo Rosa-Nieves, ed. Antología de décimas cultas de Puerto Rico (San Juan: Editorial Cordillera, 1971), Y Marcelino Canino Salgado, El cantar folflórico de Puerto Rico (Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1975).

[9] Ver Margot Arce de Vázquez, "las décimas de Luis Lloréns Torres," Asomante, 21, No. 1 (1965).

[10] Arce de Vázquez, pp. 38-40. Consúltese, también, de Arce de Vázquez, "La realidad puertorriqueña en la poesía de Luis Lloréns Torres," Impresiones (San Juan: Yaurel, 1950).

[11] Díaz Quiñones, p. 11

[12] Esta décima de Lloréns pertenece al grupo "Mariyandás de mi gallo," ver Obras Completas (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1973), I, 385-86.

[13] "Canto a Lloréns," Crónica, pp. 23-26; es un poema largo. Hemos reproducido ahora sólo una décima para efectos de ejemplificación. El poema alterna décimas con estrofas en verso libre.

[14] Como refuerzo a esta observación convendría saber que el testimonio de Reyes, antes citado, "La décima en Luis Lloréns Torres, Reyes aduce al sínbolo del gallo como una expresión de "nuestra nacionalidad desafiante" y como una "Nota de afirmación y rebeldía," ver p. 14.

[15] Díaz Quiñones, p. 18.

[16] Obras Completas,I, pp. 474-76.

[17] Ver Nota 24, capítulo I.

[18] Díaz Quiñones, p. 15

[19] Obras Completas, I, p. 266.

[20] Crónica, pp. 11-12.

[21] Crónica, pp. 125-6

[22] Crónica, p. 3.

[23] Una explicación sobre la modernidad y sobre el modernismo como genitor de la modernidad en hispanoamérica puede encontrarse en Saúl Yurkiévich, Celebración del modernismo (Barcelona: Tusquets Editor, 1976). Este aspecto de la literatura hispanoamericana lo han estudiado también críticos y ensayistas como Octavio Paz, Ivan A. Schulman y Angel Rama, entre otros.

[24] Crónica, p. 41.

[25] Ver los trabajos teóricos de Eric Kahler, La desintegración de la forma en las artes, traducción de

Jaus Reuter (México: Siglo XXI, 1975), Hugo Friedrich, Estructura de la lírica moderna, traducción de Joan Petit (Barcelona: Seix Barral, 1974).

[26] Crónica, p. 43.

[27] Arcadio Díaz Quiñones, "La guerra y la paz de Edwin Reyes," Prefacio a Crónica del vértigo.

[28] Crónica, pp. 47-48.

[29] Crónica, p. 109.

[30] Crónica, pp. 71-73.

[31] Crónica, pp. 87-90.

[32] Crónica, pp. 107-108.

[33] Crónica, pp. 111-112.

[34] Crónica, pp. 101-102.

[35] Crónica, p. 15.

[36] Ver poema completo en Crónica, pp. 115-116.

[37] André Breton, Manifiestos del surrealismo, traducción de Andrés Bosch (Madrid: Guadarrama, 1969), pp. 61-62.

[38] Crónica, pp. 123-124.

[39] Hemos citado la última estrofa del poema. Ver poema completo en Crónica, pp. 67-68.

[40] Ivén Silén ha publicado: Después del suicidio (Santo Domingo, R.D.: Editora Caribe, 1970), el pájaro loco (Río Piedras, P.R.: Ediciones Librería Internacional, 1971), los poemas de Filí-Melé (New York: Editorial El Libro Viaje, 1976). Las citas de los poemas corresponden a estas ediciones. El miedo del pantócrata, escrito hace ya varios años está en prensa; hemos podido incorporarlo al trabajo gracias a que el autor nos facilitó una copia.

[41] Hemos reproducido sólo un fragmento del poema debido a la extensión del mismo--los poemas varían de 3 a 6 páginas. Consideramos las limitaciones que esto pueda implicar para el lector, por ello trataremos de reproducir, cuando sea necesario, los fragmentos más representativos e ilustrativos.

[42] La escritura de estos textos nos recuerda los trabajos estructurales de Mallarmé.

[43] el pájaro loco, pp. 9-10.

[44] el pájaro loco, p. 12.

[45] Ver Estefan Baciu, Antología de la poesía surrealista latinoamericana (México: Joaquín Mortíz, 1974). Lo que aquí apuntamos se encuentra explicado en la introducción del libro.

[46] Claro está, semejante afirmación podría hacerse respecto de otros movimientos literarios, como por ejemplo el romanticismo que han influido en Hispanoamérica y que críticos como Guillermo de Torre, Federico de Onís, Octavio Paz y otros han mencionado en relación con el sincretismo cultural, rasgo típico de la literatura latinoamericana.

[47] Breton, Manifiestos, pp. 59-60.

[48] Para una discusión lúcida sobre el surrealismo y sus significaciones, ver Ferdinad Alquie, Filosofía del surrealismo, traducción de Benito Gómez (Barcelona: Barral Editores, 1974) y Octavio Paz, La búsqueda del comienzo (Madrid: Fundamentos, 1974).

[49] El subrayado es nuestro.

[50] Los críticos Juan E. Mestas, en "Los ángeles armados: Notas sobre la nueva poesía puertorriqueña," Guajana, No. 1 (1974), Efraín Barradas, "La joven poesía puertorriqueña," En Rojo. Suplemento literario de Claridad. Primera parte, 20-26 de enero, 1978. Segunda parte, 27 de enero a 3 de febrero, 1978, y Juan Angel Silén, La generación de escritores del 70 en Puerto Rico (1950-1976) (San Juan: Cultural, 1977), entre otros han comentado la situación polémica surgida alrededor de la poesía durante los primeros años de la década del '70.

[51] Adolfo Prieto, "Conflictos generacionales," América Latina en su literatura, edición de César Fernández Moreno (México: Siglo XXI, 1972), p. 414.

[52] Una discusión a fondo de este problema lo es la polémica que mantuvieron Oscar Collazos, Julio Cortázar Y Mario Vargas Llosa; ha sido recogida en Literatura en la revolución y revolución en la literatura (México: Siglo XXI, 1970).

[53] Prieto, p. 414.

[54] Ver Julia Kristeva, "Para una semiología de los paragramas," Semiótica I.

[55] Kristeva, pp. 236-37.

[56] Son varios los momentos en que el hablante de los poemas de Filí-Melé se refiere al personaje como una invención: "... porque estás formada en el recuerdo...." (p.14); "... yo te invento al revés...." (p.23); "donde hueles a inventada" (p. 27); y aún en otros lugares.

[57] María Teresa Babín, "La búsqueda asesina (Glosa a cinco poemas de amor de Palés Matos)," La Torre, Nos. 29-30 (1960), pp. 223 y 226.

[58] Dionisio Cañas, "La poesía de Iván Silén o el delirio de la realidad," Insula, 33, Nos. 380-381 (1978), p. 19.

[59] los poemas de Filí-Melé, p. 7 Lo subrayado es nuestro.

[60] los poemas de Filí-Melé, p. 19.

[61] los poemas de Filí-Melé, p. 20.

[62] los poemas de Filí-Melé, p. 23.

[63] Estos versos corresponden a la página 20. El subrayado es nuestro.

[64] Ver Georges Bataille, La literatura y el mal, traducción de Lourdes Munárriz (Madrid: Taurus, 1971). Consúltese, específicamente, es capítulo dedicado a Emily Bronte.

[65] Mario Vargas Llosa, "Sobre Bataille," Vuelta, No. 38 (1980), p. 43.

[66] El ejemplo pertenece a el pájaro loco, p. 23.

[67] No hablamos aquí de "delirio masturbatorio" en forma exagerada; no solo en este poema sino a través de todo el libro pueden ser constatadas las alusiones a la masturbación, por eso la frase conlleva un sentido justo, creemos.

CAPITULO III
LA POESIA MUSICALIZADA

Durante la década del '60 y los primeros años del '70 las posibilidades de la poesía en Puerto Rico se expanden: se razona de diversos modos, se escribe y se modifica de manera que pueda expresar distintas dimensiones, las formas de su expresión varían. Ello es consecuencia, entre otras razones, de la carga crítica, do compromiso, de participación social, de libertad imaginativa que esa poesía conlleva.

Con todo, los escritores siguen mostrando inquietud e insatisfacción. En algunos casos porque ven mediatizados los accesos a la creación intelectual, cultural. Para casi todos ellos la tarea del escritor, como lo comentaba por ejemplo el equipo de Zona, debe implicar un servicio público, una comunicación que abarque los sectores mayoritarios y no se quede en esquematismos o sostenida por élites. De esta manera lo decían los de Zona:

> Zona comprende que no llega al proletariado. Aunque así lo desea, comprende que las circunstancias en que el sistema estrangula la educación de las masas en Puerto Rico lo hace imposible. Es absurdo decir que estamos llegando a las masas cuando no lo estamos (ni nosotros ni ninguna revista literaria en

> P.R.), no por un fallo de nuestra parte, sino porque los medios educativos (dept. de instrucción, univ. de P.R., escuelas elementales, escuelas privadas, etc.) están encaminados hacia el embrutecimiento y la insensibilización de las masas. A nivel de estructuras mentales reconocemos que hay que tratar, y Zona se lo propone como meta para el futuro, de romper esas barreras que imposibilitan hoy toda comunicación entre el proletariado y los intelectuales.[1]

Se quiere seguir trabajando, experimentando porque también se trata de seguir ampliando los límites propuestos de la creación intelectual.

Una de las formas que surge como parte de esta experiencia literaria amplia, renovadora, es la poesía musicalizada: la poesía como palabra cantada, la poesía hecha canción. Aclaramos de inmediato: no se trata de la "canción protesta" que hizo furor en los '60, sino de la poesía misma como texto que expone diferentes presencias estéticas y que mediante el arte musical es capaz de otros efectos.

Todos lo sabemos: la poesía, o la literatura en general, no es objeto de consumo de las masas. Dentro del amplio circuito de la cultura otras actividades artísticas o seudo artísticas que tienen el auspicio de los medios de comunicación masiva son propuestas como continuos torrentes donde saciarse. Ahora, cuando la poesía musicalizada se hace una probabilidad de conocimiento, que deja de ser exclusividad para intelectuales y puede ser compartida por una mayoría, hay en ello una operación social muy importante.

Sacar la poesía del campus, de las tertulias y cafés donde ésta se alberga, ha sido uno de los ofrecimientos del poeta y compositor Antonio Cabán Vale (El Topo). Ampliar los límites tradicionales de recepción de la poesía, a trvés del disco por ejemplo y de ahí a través de la radio y la televisión, como ha sido el caso de Cabán Vale en Puerto Rico, es una manera de usar más crítica y creativamente los medios de comunicación masiva, tan lamentablemente definidores a veces de lo que se estila como cultura para las masas; pero sobre todo importa ese acto de ampliar las fronteras conocidas de la creación intelectual.

Cabán Vale, además de poeta, es compositor y cantante.[2] Algunas de sus canciones testimonian su compromiso y su participación en la lucha de clases que reta al status imperante; es decir, esas canciones tienen una carga política explícita. Pero su repertorio no se limita a los temas arreglados con terminologías o significaciones políticas. No todos sus poemas musicalizados, ya sean algunos décimas o sonetos, proponen un mensaje inmediatamente político. Los ámbitos problematizados no son sendas indiscutibles que mantienen operando los mecanismos de crítica. Los intereses temáticos de este poeta no se estacionan en la lucha de clases o en la explotación, problemas realmente críticos, pero que no son excluyentes para la comprensión de una dinámica social compleja.

Temas como el amor, la angustia de la soledad, el deseo, como en "La casa sola":

> Yo no sé
> no hay canción
> no hay palabra secreta
> tan solo la avidez

O la expresión de incertidumbre y de pérdida, existencial, que se percibe en el poema en décimas "Perdido en mi pensamiento":

> Esa imagen que devuelve
> el agua con su espejismo,
> esa que miro en el filo
> de la angustia y se me pierde;
> estos ojos, esta frente
> que palpo y no reconozco,
> esta mirada que escondo
> y se me convierte en rabia,
> alguien desgarró mi entraña,
> alguien revolcó mi fondo.

Presentar estos poemas musicalizados, que no apelan a un sentido político directo, en la vida cultural es, antes que un desentendimiento de lo social, una progresión del compromiso; es precisar y ampliar los temas con un sentido incorporador, incluir, no excluir haciendo juicios previos o dignificando o jerarquizando esos temas pues todos son posibles constituyentes de la cultura.

No se trata, entonces, de anteponer unos temas a otros sino de presentarlos, como trabajos poéticos, artísticos, con seriedad. Un ejemplo más detenido de, por ejemplo, los poemas musicalizados antes citados

o de otros textos revelaría resultados de importancia atendible para la comprensión de la cultura puertorriqueña.

Pero tal vez el acto que implica un mayor compromiso sea, e insistimos en la idea, el de ampliar los límites de referencia de la creación intelectual, el de llevar la poesía a sectores mayoritarios en el país, popularizar lo que de costumbre consumen unos pocos. Ello es importante porque implica también, como apunta Carlos Monsiváis cuando habla de la cultura y la creación intelectual en México, un "esfuerzo democratizador de la creación intelectual."[3]

Ampliar la recepción de la poesía puede entenderse, también, como una manera de asegurar la preservación de una cultura--la preservación necesaria del lenguaje--y ello es importante pues, como decía T. S. Eliot, cumpliendo con el lenguaje el poeta observa una tarea significativa en su sociedad: asegura la vitalidad y el progresivo enriquecimiento de la cultura.[4]

Por otro lado, hacer accesible la poesía, hecha canción, a las mayorías es también abrir sus fronteras comunes, hacerla romper con las contingencias inmediatas usualmente concebidas del libro, de la lectura y concederle idoneidad, su pluralidad como texto literario, como proyecto artístico.

En cuanto a la dimensión musucal de esta poesía, puede advertirse una aspiración a un efecto ideológico.

La música que acompaña la mayoría de los textos de Cabán Vale es la que se conoce en Puerto Rico como música jíbara; parte del folklore que tradicionalmente se ha identificado como uno de aquellos elementos culturales que pueden ser definidores de una identidad nacional. Cuando Cabán Vale utiliza esta música quiere exaltar el sentido de lo nacional. Interpretar la música folklórica o típica de un país, según la etnomusicóloga y compositora Isabel Aretz, es una manera de querer definir y encontrar lo propio.[5]

La música jíbara es parte de ese concepto de lo jíbaro que, como veíamos al estudiar la poesía de Edwin Reyes, ha sido un símbolo en el recuento de los valores nacionales, o mejor, una ilusión posesionada por el fervor que mueve a la búsqueda de esa identidad.

El símbolo de lo jíbaro, como tradicionalmente se ha querido presentar, no explica con justeza la realidad en términos de una identidad nacional puertorriqueña; no es el símbolo o uno de los símbolos que define históricamente, como se pretende que desempeñe, la verdadera representación social y cultural. Lo jíbaro puede verse como una tentativa o como una posibilidad de cubrirse con una tradición necesaria, pero como una posibilidad cumplida, pasada. Lo jíbaro, como es deducible de los escritos de José Luis González, es el producto sentimental de una clase hace años desplazada.[6]

Insistir en ello es echar mano a la intangibilidad de los sueños pasados, es insistir en una memoria caduca. Si, por otro lado, esa música, por ejemplo, es aceptada por la gente ello es explicable por la complacencia en los gustos conocidos, por el sentimentalismo más o menos general que añora tiempos idos, fortunas como ilusiones desaparecidas que sin embargo siempre han estado presentes, redivivos en Ramito, Odilio González, Maso Rivera, La Tuna de Cayey, La Tuna de San Juan y más recientemente en la oportunista majadería de Tony Croatto con su L.P. "Misa jíabara," reclamando a la providencia y a dios perdón para su pobre pueblo.

El sentido de identidad nacional progresista no está en lo jíbaro o en sus símbolos reminiscentes. La música jíbara, que por cierto no es la única ni la más popular en Puerto Rico, es parte de los esquemas que explican una sociedad y una cultura de clases; querer exaltarla como un producto que identifica nacionalmente es querer devolvernos como Lloréns Torres en su lamento, por un sendero entre sueños hacia el "Valle de Collores."

La poesía musicalizada de Cabán Vale, entre otras cosas, tiene el mérito de ser para la historia cultural una terea donde lo que se ensaya como mensaje intelectual y de compromiso tiene el destinatario amplio del pueblo.

El complemento musical ya discutido de ninguna manera anula la ulterior carga de significado de esas piezas. Con la música, Cabán Vale opera dentro de lo culturalmente aceptado y conocido. Esa zona que le da seguridad permite límites a su aventura. De cualquier modo, casi todos los artístas lo han sospechado, con esa dimensión, la música jíbara o lo jíbaro como concepto, se hace espacio a una de las referencias de nuestro presente cultural.

NOTAS

[1] Editorial, Zona: carga y descarga, No. 4 (1973).

[2] Antonio Cabán Vale ha grabado cinco discos de larga duración (LP). algunas de cuyas piezas musicales son poemas originales. Los ejemplos que aquí utilizamos provienen del disco Las manos del campo, hecho en Puerto Rico en 1975. También ha publicado el poemario Penúltima salida (Río Piedras: Editorial Edil, 1978).

[3] Ver Carlos Monsiváis, "Cultura urbana y creación intelectual," Texto crítico, 5, No. 14 (1979), 9-27.

[4] Ver T.S. Eliot, On Poetry and Poets, 13th ed. (Canada: The Noonday Press, 1976). Referimos, específicamente, a la sección "The Social Function of Poetry."

[5] Ver Isabel Aretz, "La música como tradición," en América Latina en su música, relatora Isabel Aretz (México: Siglo XXI, 1977), pp. 255-68.

[6] Ver José Luis González, "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico," en Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1979).

CONCLUSION

Al estudiar la poesía actual puertorriqueña, esto es, la poesía que se publica desde el comienzo de la década del '60 hasta el año de 1975, notamos que la mayor parte de los discursos elaborados buscan ser logros culturales que efectivamente definan y fortalezcan una tradición o un sistema literario que también sea parte de la definición de un sentimiento de identidad nacional.

La cultura, sabemos, es parte de la dinámica histórica de una sociedad; así, contribuye a mantener o a transformar esa sociedad. La poesía puertorriqueña por sus operaciones semánticas, es decir, como estructuras de cultura, transmisoras y preservadoras de información,[1] actúa en algunas ocasiones como modelo impugnador de otras estructuras de cultura que están incluidas o sustentadas en un modelo institucionalizado que es el del Estado y los medios de comunicación masiva, frecuentemente utilizados para propagar una cultura "ficial."

En Puerto Rico, un repaso a la historia poética demostraría un consenso en la producción de discursos que, ya sea explícitamente o de una manera indirecta, impugnan las estructuras de cultura que responden a la

ideología del poder, del Estado: la poesía de Luis Lloréns Torres, la de Luis Palés Matos, la de Juan Antonio Corretjer, la de Francisco Matos Paoli y la de Julia de Burgos--para mencionar sólo los poetas angulares de la modernidad en Puerto Rico--evidencian ese rechazo. Ese tipo de discurso, que se genera en las articulaciones de la política y la cultura, puede ser comprobado también, como ya hemos sugerido y visto de cerca en su variedad de matices, en la poesía más contemporánea.

La poesía puertorriqueña actual puede ser considerada como un sistema cultural que trabaja una conciencia histórica que se propone resolver de algún modo los dilemas de su constitución y entidad frente a esa esfera del poder cuyas proposiciones culturales son debatibles por no responder auténticamente al hábitat en el cual quieren funcionar. En ello consisten algunas de sus singularidades, pero el sentido que genera esta poesía es amplio y variado.

Desde las revistas literarias, por ejemplo, los escritores jóvenes reunidos advierten una constitución nueva de la poesía para la historia literaria reciente. Desde Guajana, por ejemplo, que quiere presentar una ruptura con la ideología poética trascendentalista, se da una revisión espiritual y práctica en la poesía. A este grupo le urge organizar y jerarquizar nuestro patrimonio literario, demostrar la existencia de valores propios.

Ventana, con un proyecto que aboga por la conformación de una moral poética que si bien se interesa por la carga ideológica que pueda sostener la poesía, ante todo, adelanta una conciencia por el trabajo poético, recalca devotamente la importancia significante de la presencia estética, sacude la poesía y expande los criterios de selectividad.

Otra revista, Zona: carga y descarga se sumará al reconocimiento de Ventana y presentará un programa abundante en visiones críticas.

En la poesía de Iván Silén y en la poesía de Edwin Reyes se dan las formas de un diálogo querido con un pasado poético vivo en la tradición literaria cuyo particular reconocimiento por estos poetas hace posible en un sentido preciso el descubrimiento del presente.

De otro lado, los poemas de Silén son, también, imperiosamente un deseo por quebrar los sistemas establecidos. Esa poesía nos la puede refrescar estos versos:

> Viva la anti-poesía revolucionaria
> viva el anti-cine de Godard
> la anti-novela
> el anti-teatro
> el anti-imperialismo con versos
>
> (De "Panfleto de la antipoesía," el pájaro..)

También la poesía de Edwin Reyes, por su parte, dirige la acción de su lenguaje contra un destino al

que debería corresponder otra historia, que consumara la superación de las injusticias sociales.

El ejemplo de Cabán Vale, mediante el poema musicalizado, se presenta como una de esas tareas de liberación que se espera consignen y faciliten los medios de creación intelectual. De ahí que sus poemas, a través de la música, busque ser un campo accesible a un público mayoritario.

Estos caracteres resaltados rápida e imprecisamente, de alguna manera representativos de los discursos estudiados, son complementarios y actúan como parte del "sistema" cultural en Puerto Rico.

Es menester, finalmente, aclarar que en la poesía actual puertorriqueña, así como en la poesía latinoamericana en general, reconocemos un proceso cultural amplio, una "tradición de ruptura," como ha dicho Octavio Paz, que es una tradición incorporadora. Así lo ilustran en la literatura latinoamericana el Inca Garcilaso, Martí, Darío, Borges, Oswald de Andrade, Lezama Lima, Octavio Paz, cuyas obras son en cada uno de ellos constitutivas de tradiciones distintas que convergen en un espacio. Las formulaciones y reformulaciones, ese mecanismo constitutivo de las tradiciones asimilado críticamente, revela la dinámica de una escritura y su espesor cultural.

Por consiguiente, cuando hablamos de la actitud impugnadora de la poesía actual puertorriqueña pensamos

también en la capacidad de efectividad de su presencia estética; pensamos en estructuras de signos linguísticos que se leen en una tradición y que son el producto de las formas de la imaginación y el conocimiento, de la experiencia histórica y cultural latinoamericana. Dentro de ese ámbito literario vasto hemos querido señalar en la poesía puertorriqueña mecanismos productivos específicos, convergencias especiales en una zona limitada.

NOTAS

[1] A este respecto ver los trabajos teóricos de Yury Lotman, "Culture and Information," Dispositio, 1, No. 3 (1976), pp. 213-15; y Analysis of the Poetic Text, editado y traducido por D. Barton Johnson (Michigan: Ardis, 1976).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía Activa

Textos

Cabán Vale, Antonio. Penúltima salida. Río Piedras: Editorial Edil, 1978.

Reyes, Edwin. Crónica del vértigo. San Juan: Publicaciones Huaralí, 1977.

Silén, Iván. Después del suicidio. Santo Domingo, R.D.: Editora Caribe, 1970.

----------. el pájaro loco. Río Piedras: Ediciones Librería Internacional, 1971.

----------. los poemas de Filí-Melé. New York: Libro Viaje, 1976.

Vega, José Luis. Las natas de los párpados. Suite erótica. Río Piedras: Ediciones Ventana, 1974.

----------. Signos vitales. Río Piedras: Cultural, 1974.

Revistas

Guajana. Revista de juventud literaria. Santurce, Puerto Rico. Revista trimestral. Años 1962-1979.

Mester. Aguadilla, Puerto Rico. Revista mensual. Años 1967-1970.

Ventana. Revista poética. Río Piedras, Puerto Rico. Revista mensual. Años 1972-1976.

Zona: carga y descarga. Río Piedras, Puerto Rico. Nos. 1-9. Años 1972-1975.

Discos

Cabán Vale, Antonio. Las manos del campo.(LP) Guaynabo, Puerto Rico: Guanín, 1975.

Bibliografía Pasiva

Textos

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura.* Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1972.

Alquie, Ferdinad. *Filosofía del surrealismo.* Traducción de Benito Gómez. Barcelona: Barral Editores, 1974.

Arce de Vázquez, Margot. *Impresiones.* San Juan: Yaurel, 1950.

Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana.* México: Joaquín Mortíz, 1974.

Bataille, Geroges. *La literatura y el mal.* Traducción de Lourdes Munárriz. Madrid: Taurus, 1971.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence.* New York: Oxford University Press, 1973.

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo.* Traducción de Andrés Bosch. Madrid: Guadarrama, 1969.

Cassirer, Ernst. *Las ciencias de la cultura.* Traducción de Wenceslao Roces. 4a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético.* Traducción de Martín Blanco Alvarez. Madrid: Gredos, 1974.

Collazos, Oscar, Julio Cortázar, y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura.* México: Siglo XXI, 1970.

Díaz Quiñones, Arcadio. *Conversación con José Luis González.* Río Piedras: Ediciones Huracán, 1976.

Eliot, T.S. *On Poetry and Poets.* 13th ed. Canada: The Noonday Press, 1976.

Eng, Jan Van Der, and Mojmír Grygar, eds. *Structure of Texts and Semiotics of Culture.* Paris: The Hague, 1973.

Escabí, Pedro C., y Elsa M. Escabí. *La décima: Estudio etnógrafico de la cultura popular en Puerto Rico.* Río Piedras: Universitaria, 1976.

Fernández Retamar, Rberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana.* México: Nuestro Tiempo, 1977.

Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974.

González, José Emilio. Los poetas puertorriqueños de la década de 1930. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.

----------. La poesía contemporánea de Puerto Rico (1930-1960). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.

González, José Luis. Literatura y sociedad en Puerto Rico. México: Tierra Firme, 1976.

----------. El país de cuatro pisos. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1980.

Gramsci, Antonio. Cultura y literatura. Ed. Jordi Solé-Tura. Barcelona: Ediciones Península, 1972.

Heidegger, Martin. Arte y poesía. Traducción de Samuel Ramos. 2a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

Hernández Aquino, Luis. El modernismo en Puerto Rico: Poesía y prosa. 2a ed. Barcelona: Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1972.

----------. Nuestra aventura literaria. 2a ed. San Juan: Ediciones de la Torre, 1966.

Kahler, Eric. La desintegración de la forma en las artes. Traducción de Jas Reuter. 3a ed. México: Siglo XXI , 1975.

Kristeva, Julia. Semiótica I. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978.

Lotman, Yury. Analysis of the Poetic Text. Ed. and Trans. by D. Barto Johnson. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1976.

Macherey, Pierre. A Theory of Literary Production. Trans. by Geoffrey Wall. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Manrique Cabrera, Francisco. Historia de la literatura puertorriqueña. Río Piedras: Cultural, 1971.

Ortega, Julio. Figuración de la persona. Barcelona: Edhasa, 1971.

Paz, Octavio. El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

----------. La búsqueda del comienzo. Madrid: Fundamentos, 1974.

----------. Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Pfeiffer, Johannes. La poesía. Traducción de Margit Frenk Alatorre. 4a ed. México: Fondo de Cultura Económica.

Rifaterre, Michael. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Smith, Barbara Hernstein. Poetic Closure. A Study of How Poems End. 3rd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Caracas: Monte Avila, 1975.

Tinianov, Luri. El problema de la lengua poética. Traducción de Ana Luisa Paljak. 2a ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.

Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. 3 vols. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

Yurkiévich, Saúl. Celebración del modernismo. Barcelona: Tusquet Editor, 1976.

Estudios monográficos

Arce de Vázquez, Margot. "La función social de la crítica literaria." Revista de Estudios Hispánicos, 2, Nos. 1-4 (1972), 293-297.

----------. "Las décimas de Lloréns Torres." Asomante, 21, No. 1 (1965), 37-46.

Aretz, Isabel. "La música como tradición." En América Latina en su música. Relatora Isabel Aretz. México: Siglo XXI, 1977, pp. 255-268.

Babín María Teresa. "La búsqueda asesina (Glosa a cinco poemas de amor de Palés Matos)." La Torre, Nos. 29-30 (1960), pp. 217-232.

Barradas, Efraín. "La joven poesía puertorriqueña." En Rojo. Suplemento literario de Claridad. Primera parte, 20-26 de enero, 1978. Segunda parte, 27 de enero a 3 de febrero, 1978.

Canino Salgado, Marcelino. "Notas sosbre la crítica literaria en Puerto Rico." La Torre, 21, Nos. 78-80 (1973), 43-86.

Díaz Quiñones, Arcadio. "La crítica en Puerto Rico." Zona: carga y descarga, 1, No. 2 (1972), 5-6.

----------. "La isla afortunada: sueños liberadores y utópicos de Luis Lloréns Torres." Parte I y II. En Sin Nombre, 6, Nos. 1 y 2 (1975), 5-19 y 5-32.

González, José Luis. "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico." En Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1979, pp. 45-79.

Lotman, Yury. "Culture and Information." Dispositio, 1, No. 3 (1976), 213-215.

Mestas, Juan E. "Los ángeles armados: Notas sobre la nueva poesía puertorriqueña." Guajana, No. 1 (1974), pp. 14-21.

Monsiváis, Carlos. "Cultura urbana y creación intelectual." Texto crítico, 5, No. 14 (1979), 9-27.

Prieto, Adolfo. "Conflictos generacionales." En América Latina en su literatura. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972, pp. 406-423.

Rama, Angel. "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica." En Literatura y praxis en América Latina. Caracas: Monte Avila, 1974, pp. 81-107.

Reyes, Edwin. "La décima en Luis Lloréns Torres." En Rojo. Suplemento literario de Claridad, 10 de mayo de 1975, pp. 14-15.

Sucre, Guillermo. "Poesía crítica: Languaje y silencio." Revista Iberoamericana. Nos. 76-77 (1970), pp. 575-597.

Torre, José Ramón de la. "Comprensión y análisis de una poesía en revolución: Gujana o la guerrilla literaria." Guajana, 3, No. 8 (1973), 32-53.

Traba, Marta. "La cultura de la resistencia." En Literatura y praxis en América Latina. Caracas: Monte Avila, 1974, pp. 49-80.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Rubén González, born in Santurce, Puerto Rico, studied in the University of Puerto Rico, Río Piedras. He received his M.A. at the State University of New York at Stony Brook and his Ph.D. at the University of Florida, Gainesville. He is currently teaching at the State University of New York at Old Westbury.

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Ivan A. Schulman
Professor of Spanish
Wayne State University

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Andrés O. Avellaneda
Assistant Professor of
Romance Languages and
Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosphy.

Alfred Hower
Professor of Romance
Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Fernando Ibarra
Associate Professor of
Romance Languages and
Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Andrés Suárez
Professor of Latin
American Studies

This dissertation was submitted to the Graduate Faculty of the Department of Romance Languages and Literatures in the College of Liberal Arts and Sciences and to the Graduate Council, and was accepted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

August 1981

Dean for Graduate Studies
and Research